هيغل

فن العمارة

ترجمة:

جورج طرابيشي

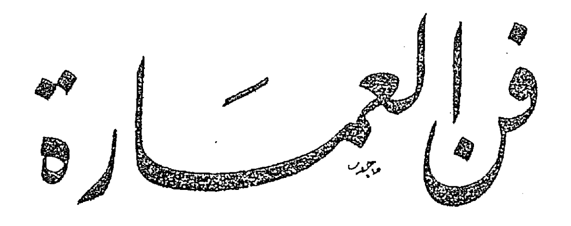
طليعة - بيروت

فن العمارة

ص.ب ١١١٨١٣
تلفون ٣٠٩٤٧٠
٣١٤٦٥٩

الطبعة الاولى
كانون الاول (ديسمبر) ١٩٧٩

هيغل



ترجمة :

جورج طرابيشي

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

هذه ترجمة كتاب

L'Esthétique

6

L'Architecture

Par

G. W. F. Hegel

Aubier 1964

مدخل

في القسم الاول من مبحثنا الجمالي هذا درسنا المفهوم العام للجمال وواقعه في الطبيعة والفن ؛ الجمال الحقيقي والفن الحقيقي ؛ المثال في الوحدة اللامنقسمة بعد لتعييناته الرئيسية، بصرف النظر عن مضمونه الخاص وعن تظهيراته المتباينة .

انطلاقا من هذه الوحدة المثلى اللامنقسمة ، تمايز الجمال الفني في مرحلة تالية الى جملة من الاشكال الفنية ، كان توضيحها ينطوي في الوقت نفسه على توضيح للمضمون الذي تقع على عاتق الروح الفني مهمة تطويره كيما يجعل منه نظاما متساوقا من التصورات الفنية للالهي والبشري .

اما ما يظل يفتقر اليه هذان القسمان ، قسم الفن بوصفه وحدة لامنقسمة وقسم الاشكال الفنية المتمايزة المنبثقة عن هذه الوحدة ، فهو الواقع الخارجي الصرف . ذلك انه وان كان قد سنحت لنا الفرصة مرارا ، في معرض حديثنا عن المثال وعن الاشكال الخصوصية المتمثلة بالرمزي والكلاسيكي والرومانسي ،

للكلام عن علاقات او عن توسط كامل بين المدلول ، بوصفه عنصرا داخليا ، وبين تحقيقه في الخارجي او الظاهري ، فالامر ما كان يعدو بعد ان يكون امر إبداعات حققها الفن في دائرة رؤى العالم العامة التي قام بانشائها . والحال انه ما دام مفهوم الجمال يقتضي ان يتموضع ايضا كيما يغدو موضوعا للتأمل المباشر والخارجي، موضوعا للحواس والتمثل الحسي ، وهي الطريقة الوحيدة المتاحة للجمال كيما يؤكد وجوده ، بصفته جمالا ومثالا حقيقيا ، فلا يزال علينا بعد ان نرى الى العمل الفني في تحقيقه الحسي . اذ بفضل هذا التحقيق فقط يغدو العمل الفني عملا عينيا ، فردا واقعيا ، محدّد الحدود ، يكفي ذاته بذاته ، ويحيا حياته الخاصة .

ان المثال وحده هو الذي يمكن ان يشكل مضمون هذا القسم الثالث من **علم الجمال** ، لان ما يتموضع انما هو فكرة الجمال في مجمل ما تنطوي عليه من رؤى العالم . اذن فسيتوجب علينا مرة اخرى ان نرى الى العمل الفني بوصفه كلية متساوقة ومتمفصلة، وبعبارة اخرى ، بوصفه عضوية ، لكن هذه العضوية ان كانت قد بدت لنا آنفا متمايزة الى رؤى للعالم مختلفة جوهريا ، فانها تتبدى لنا هذه المرة منفصمة الى اعضاء منفردة ، كل عضو منها يغدو كلا مستقلا ، ويكون مدعوا ، في استقلاله هذا وفرديته هذه ، الى تمثيل كلية الاشكال الفنية المختلفة . وهذا الواقع الجديد للفن يؤلف في جملته ، وطبقا للمفهوم ، جزءا من كلية **واحدة** ، ولكنه ما ان يدلف الى مضمار الحاضر الحسي ، وما ان تنتقل هذه الكلية الى الحالة الواقعية ، حتى ينفصم المثال الى آنائه التكوينية ، ويدع كل آن منه ينفرد بوجود مستقل ، ولكن من دون ان يجرد هذه الآناء من امكانية تقاربها فيما بينها وعقدها صلات وأواصر وإكمالها بعضها بعضا . وعالم الفن الواقعي هذا يشكل **منظومة الفنون الخاصة** .

كما ان أشكال الفن الخاصة ، منظورا اليها ككل ، تنطوي على تقدم ، على تطور من الرمزي باتجاه الكلاسيكي والرومانسي ، كذلك فان كل فن ، منظورا اليه على حدة ، ينطوي على تطور مماثل ، اذ ان الاشكال الفنية انما تدين بوجودها للفنون الخاصة . غير ان الفنون الخاصة خاضعة بالمقابل ، وهذا بصرف النظر حتى عن الاشكال الفنية التي تموضعها ، لصيرورة محايثة لها ، لتطور مشترك بينها جميعها ، وان في شكل مجرد بقدر او بآخر . فلكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره ، من حيث هو فن ، اذ تسبق هذه المرحلة مرحلة تهيئة وتحضير وتعقبها مرحلة أفول واضمحلال . وآية ذلك ان منتجات الفنون او ابداعاتها ، بالنظر الى كونها أعمالا منبثقة عن الروح ، لا تدرك دفعة واحدة ، نظير منتجات الطبيعة ، حالة نجازها وكمالها ، بل تشتمل على بداية وتطور واكتمال وأفول ؛ على نمو وازدهار وانحطاط .

ان هذا التطور المجرد بقدر او بآخر ، الذي حرصنا على التنويه به من البداية ، لانه يتظاهر في الفنون جميعا ، يشتمل على الفروق التي جرت العادة على تسميتها بالاسلوب الجلف او الاسلوب المثالي او الاسلوب الممتع ، وغير ذلك من الاساليب التي تميز بصورة رئيسية نمط التصميم والتمثيل العام ، كما تميز – جزئيا – الشكل الخارجي ، من حيث انه حر او مقيد ، بسيط او محشو بالتفاصيل ، الخ ، وبالاختصار ، المظاهر التي ينتقل بواسطتها وضوح المضمون الى الواقع الخارجي ، وكذلك الاعداد التقني للمواد الحسية التي فيها يظهّر الفن مضمونه .

ثمة راي مسبق شائع جدا يزعم ان الفن بدأ بالبسيط والطبيعي . وقد يكون ذلك صحيحا الى حد ما ، لان البدائي والوحشي يشكلان بالنسبة الى الفن ، الحد الاقصى من البساطة والطبيعية . لكن الطبيعي والحي والبسيط ، كما يتصورها الفن ، اشياء مغايرة تماما . فالبدايات البسيطة والطبيعية ، بمعنى البدائية والوحشية ، لا تمتّ بصلة الى الفن والجمال ، مثلما لا

تمت" الى الفن بصلة الاشكال البسيطة التي يرسمها ، على سبيل المثال ، الاطفال الذين يصورون ، ببعض الخطوط شائهة وغير ذات شكل محدد ، وجها بشريا او حصانا ، الخ . ان الجمال يحتاج من بداياته ، ومن حيث انه عمل فني ، الى تقنية متقدمة ، ويتطلب تجارب عديدة وتدريبا طويل الامد ؛ والبسيط ، من حيث انه بساطة الجمال ، العظمة المثلى ، هو بالاحرى نتيجة لا يتم الوصول اليها الا بعد توسطات عديدة ، هدفها استبعاد التنوع والمبالغة والتخليط والعسر ، من دون ان يتأثر هذا الانتصار بالاعمال التمهيدية ، بعمل التحضير والاعداد ، بحيث يبزغ الجمال بملء حريته ويتجلى للعيان وكأنه خلق دفعة واحدة . والحال هنا كحال الانسان المهذب السلوك الذي يتبدى ، في كل ما يقوله ويفعله ، بسيطا ، حرا ، طبيعيا ، مع ان هذه البساطة وهذه الحرية ليستا فطريتين فيه ، بل هما بالاحرى ثمرة مجهود مديد مارسه على ذاته .

أن الفن في بداياته ، وبحكم طبيعة الاشياء كما بحكم تاريخه الواقعي ، لهو اذن فن مصطنع وثقيل ، غالبا ما يحصر اهتمامه بالاشياء الثانوية ، ويطلب التكلف في اعداد الزخرفة والاجواء ؛ فكلما كان الخارجي اكثر تنوعا وتعقيدا ، تبدى المداول بحصر المعنى اكثر بساطة ، وبعبارة اخرى ، ظهر للعيان عدم كفاية التعبير الحر والحي حقا عن الروحي في أشكاله وحركاته .

لهذا فان الاعمال الفنية الاكثر بدائية تكون على الدوام ذات مضمون مجرد بقدر او بآخر : قصص بسيطة شعرية ، اساطير فجة عن نشأة الكون ، افكار مجردة ناقصة الانشاء ، بعض تماثيل خشبية او حجرية لقديسين ، الخ ، مع خرق في التمثيل ورتابة وإبهام وخشونة وجلافة . وفي الفنون التشكيلية بوجه الخصوص يأخذ الوجه تعبيرا بليدا ، ما هو بتعبير الهدوء والانطواء العميق على الذات ، بل تعبير الخواء والفراغ الحيواني ،

او قد يأخذ على العكس تعبيرا حادا ومشتطا في قسماته المميزة . كذلك تكون أشكال الجسم وحركاتها خاملة ، فالذراعان على سبيل المثال ملتصقتان بالجذع ، والساقان متقاربتان تنمان عن بداية حركة خرقاء ، حادة التقاطيع ، مشتطة . وحتى الوجوه تكون شائهة ، منكمشة ، أو نحيلة ومتطاولة الى حد مسرف . وبالمقابل ، فان الجانب الخارجي ، من نسيج ولباس وشعر وسلاح وغير ذلك من انواع الزينة والزخرف ، قد حظي بعناية فائقة وجرى تنفيذه بحب ، الا ان ثنايا الرداء ، على سبيل المثال ، تبقى متصلبة حادة ؛ ومن دون أن تنسجم وأشكال الجسم (كما نعاين ذلك في التمثيلات البدائية لمريم العذراء والقديسين)، نراها تارة تصطف الواحدة بجانب الاخرى باطراد أحادي الشكل، وطورا تتقاطع وتتصالب على شكل زوايا قائمة وتمتد في الاتجاهات كافة . كذلك فان الاشعار الاولى تكون مجزأة ، لا رابط يربطها ، رتيبة ، تهيمن عليها على نحو مجرد فكرة واحدة او عاطفة واحدة ، او قد تكون ايضا مخلخلة ، صاخبة ، عنيفة ، مشوشة التفاصيل ، ومفتقرة في جملتها الى تنظيم باطني متين .

لكن الاسلوب ، كما يفترض بنا ان ندرسه هنا ، لا يبدأ ، بعد تلك الأعمال التمهيدية ، الا مع الفنون الجميلة الحقيقية . وهنا ايضا يكون في بادىء الامر على شيء من الجلافة ، ولكنه يبقى مشدود الابصار الى رزانة الجمال . وهذا الاسلوب الرزين يمثل تجريدا اعلى وأسمى للجمال ، تجريدا تستوقفه الاشياء الوازنة، الثقيلة ، فيمثلها ويعبر عنها في ثقلها وغلاظتها ، ويزدري النعومة والظرف ، ولا يولي اهتماما الا للموضوع الرئيسي ، من دون ان يعير كبير انتباه للتفاصيل الثانوية ومن دون ان يبدي بها اكتراثا . ويحرص الاسلوب الرزين ، فضلا عن ذلك ، على محاكاة ما هو موجود . فكما انه يغرف مضمونه من معين التقاليد الدينية المكرسة ، على سبيل المثال ، كذلك فانه لا يعتمد ، فيما يتعلق بالشكل الخارجي ، على ابتكاره الخاص ، ولا يتقيد بمقتضيات

الموضوع بالذات . وانما يكتفي بالمفعول الكبير الذي يحدثه وجود الشيء بالذات ويتقيد في التعبير عنه بما هو موجود وكائن . ومن ثم ، فان كل ما هو عرضي وغير لازم يبقى غريبا عن هذا الاسلوب الذي يسعى ، على هذا المنوال ، الى تحاشي كل ظاهر من تدخل الحرية او الارادة ؛ فالافكار بسيطة ، والنيـــــات التي تحكمت بالتمثيل ليست بالكثيرة التعداد ، وكل ضروب التفاصيل غائبة عن الوجه والعضلات والحركات .

ان الاسلوب المثالي ، الجميل حقا ، هو ذاك يشغل نقطـــة الانتصاف بين التعبير الجوهري عن الشيء وبين التعلق الكامل بما لا غرض له سوى انتزاع الاعجاب . وبوسعنا تحديد مواصفات هذا الاسلوب بقولنا انه يعبر عن الحياة الاسمى والاعلى في عظمة جميلة وهادئة ، كتلك التي نعجب بها في اعمال فيدياس (١) او هوميروس (٢) . فهنا يطفح كل شيء بالحياة : فكل نقطة مهمــا تكن عديمة الشأن ، والاشكال جميعا ، والحركات كافة ، والاعضاء قاطبة ليس فيها شيء عديم المدلول او عديم التعبير ، بل كل شيء فعال وذو مردود ؛ ومن اي زاوية نظرنا الى العمل الفني وجدناه ينبض بالحياة الحرة ، بحياة هي حياة **الكل** ، كتعبير عن مضمون واحد وفردية واحدة وعمل واحد .

من خلال هذه الحياة نحس بنفح الظَرف يهب على العمـــل الفني بأسره . والظرف توجّه نحو المشاهد ، نحو المستمع ؛ والاسلوب الرزيـــن يزدري به . لكن بينما يتكشـــف الظرف

---

١ ـ فيدياس : نحات اغريقي (نحو ٤٩٠ ـ ٤٣١ ق.م) كلفه بيريكليس بتزيين البارثينون . ـم ـ

٢ ـ هوميروس : شاعر ملحمي اغريقي ، تعزى اليه «الالياذة» و«الاوذيسة»، وتحيط بحياته الاساطير . ـم ـ

Charis, Gratia ، على انه محض علامة اعتراف بالجميـــل ومجاملة للآخرين ، فان الرغبة في انتزاع الاعجاب تظل غريبة عن الاسلوب المثالي . وهذا ما يمكن تفسيره بطريقة تأملية مجردة . فالشيء هو الجوهري المركز ، المغلق في ذاته . لكنه حين يغدو ظاهرا ، بفضل الفن ، ويجهد بنتيجة ذلك لان يصير له وجوده بالنسبة الى الآخرين ، ان جاز القول ، ولأن ينتقل من بساطتــه واستكفائه الى التخصص والتجزؤ والتفرد ، فبوسعنا اعتبار هذا التطور نحو الوجود برسم الآخرين مجاملةومحاباة من قبل الشيء، على اعتبار انه لا يحتاج لذاته الى هذا الوجود العيني ، وأنه اذا كان بالرغم من ذلك يطلب هذا الوجود ويضطلع به فانما لاجلنا فقط . لكن هذا الظرف لا يكون في مكانه هنا الا بشرط ان يؤكد الجوهري بدوره ذاته بما هو كذلك ، من دون ان يبالي بظرف تظاهره الذي لا يجوز ان يتعدى كونه ضربا من الفائض باتجـــاه الخارج . وهذه اللامبالاة بكينونته ـ في ـ الهنا ، وهذا الهدوء الذي به يستند الى ذاته ويكتفي بذاته ، هما اللذان تتألف منهما الرخاوة الجميلة للظرف الذي لا يعلّق بذاته اي قيمة مباشرة على تظاهره الظاهر . في هذا تحديدا ينبغي ان نطلب عظمة الاسلوب الجميل . فالفن الجميل والحر يدلل على لاأباليته في شكلـــه الخارجي ، ولا يدع هذا الشكل ينم عـــن اي انعكاس ، عن اي هدف ، او يكشف عن اي نية ، بل يُبين في كل تعبير وفي كل لفتة عن فكرة **الكل** وروحه . على هذا النحو فقط نعقل الجانب المثالي من الاسلوب الجميل الذي لا يكون جافا ولا رزينا ، بـل ينعم ويلين بانتقاله الى صفو الجمال . ولا يكون اي تظهير ، اي جزء ، عرضة للقسر ، بل يبدو كل عضو وكأنه موجود هنا لاجل ذاته ، يتمتع بوجوده الذاتي ، ولكنه يغتبط في الوقت نفسه بأنه مجرد آن من **الكل** . وهذا يكفي ، حيال عمق الفردية والشخصية ووضوحهما ، ليفتن وليعطي انطباعا بالحيوية ؛ وبالمقابل ، فـان الشيء هو الذي يلعب الدور الغالب ؛ لكن المتفرج يجد نفسه ،

امام التفاصيل والتنوع الواضح ـ والكامل مع ذلك ـ القسمات والسمات التي تجعل كل الظاهر واضحا ، وكأنه تحرر من الشيء بما هو كذلك ، اذ ان ما يشاهده امامه انما هو حياته الكاملة والعينية .

لكن اذا ما تابع الاسلوب المثالي ، بدءا من هذه النقطة ، اتجاهه اكثر فأكثر نحو الظاهر الخارجي ، غدا هو الاسلوب الممتع . وهنا تتكشف للعيان نية لا ترمي فقط الى بث الحياة في الشيء . فالميل الى الاعجاب ، الى التأثير باتجاه الخارج ، يتجلى على انه هدف في ذاته ، على أنه غاية مستقلة بذاتها . هكذا نجد ان أسلوب ابولون البلفيدير (٣) المشهور ، وان لم يكن هو بعد الاسلوب الممتع بكل معنى الكلمة ، يمثل انتقالا من المثال الكبير نحو الظرف والرونق . وبالنظر الى أن الظاهر الخارجي ، بحكم هذا الميل الى الارضاء ، لا يعود يرتد كله الى الشيء ذاته وحده ، فان الخصوصيات ، التي تنبثق في الاصل عن هذا الشيء وتستمد منه ضرورتها ، تغدو مستقلة عنه بقدر او بآخر . فيراود المرء احساس واضح بأن وجودها انما هو على سبيل الزخرف او التفاصيل المقحمة عن قصد . لكن بما ان هذه اللازومات مربوطة بالشيء ولا تستمد تعيينها الا من علاقاتها بالقارىء او المستمع ، فانها تتملق الذاتية التي برسمها خلقت . هكذا ينتزع فرجيليوس (٤) وهوميروس ، على سبيل المثال ، اعجابنا

---

٣ ـ البلفيدير : جناح في قصر الفاتيكان ، يضم مجموعة ثمينة من التماثيل القديمة ، ومن اشهرها تمثال أبولون المنسوب اليه . ـم ـ

٤ ـ بوبليوس فرجيليوس مارو : شاعر لاتيني (نحو ٧٠ ـ ١٩ ق.م) ، مؤلف الملحمة القومية الرومانية **الانياذة** التي بقيت غير مكتملة . حاكى الاغريق ، وكان له تأثير هائل على الادب الروماني والآداب الغربية ، وقد تكونت حول شخصه مجموعة من الاساطير . ـم ـ

بأسلوبهما المجوّد الذي نستشف فيه كثرة من النيات والمقاصد، بما فيها الرغبة في انتزاع الاعجاب. وهذا الطلب للممتع يؤدي، في العمارة والنحت والرسم، الى زوال الكتل البسيطة والعظيمة الحجم، لتحل محلها صور صغيرة، ما وجودها الا برسم ذاتها، في شكل زينة، وزخرف، وغمازات صغيرة في الوجنتين، وشعر أنيق التصفيف، ولباس متنوع الثنايا، وألوان جذابة، وأوضاع ملفتة للنظر، معقدة، ومع ذلك لا قسر فيها. ونلفى في العمارة المسماة بالقوطية، او الالمانية، وذلك حيثما جنحت الى الاسلوب الممتع، تزويقا لامتناهيا، بحيث يبدو مجمل البناء وكأنه يتألف فقط من اعمدة صغيرة متراكب بعضها فوق بعض، مع زخارف وأبراج صغيرة ونواتىء بالغة التنوع، تنتزع الاعجاب بحد ذاتها، لكن من دون أن تقضي على الانطباع بعظم الحجم وجموح الكتل.

ان الفن، في مجهوده للتأثير باتجاه الخارج ولتمثيل الخارج، يمكن ان ينتهي الى مفاعيل يستخدم في سبيلها المنفر، المتكلف، الضخم، الخ - وبمثل هذه المفاعيل شغفت عبقرية خارقة للمألوف كعبقرية ميكيلانجلو (٥) - أو قد يلجأ، لإحداث انطباع معين، الى مفارقات حادة. وطلب البهر والتأثير يكون بصورة رئيسية برسم الجمهور، بحيث لا يعود العمل الفني يتبدى مرتكزا الى ذاته، مكتفيا بذاته، هادئا رائقا صافيا، بل يكون ملتفتا

---

٥ - ميكيلانجلو بيوناروتي: فنان ايطالي (١٤٧٥ - ١٥٦٤)، رسام ونحات ومهندس وشاعر، ومن عباقرة عصر النهضة. من آيات فنه قبة كنيسة القديس بطرس بروما وتمثال موسى وتمثال العذراء الأم الحزينة، وسقف كنيسة السيكستينا، وفيه صوّر تاريخ الكون كما جاء في التوراة من يوم الخليقة الى يوم القيامة. -م-

نحو الخارج ، وكأنه ينادي المتفرج ويسعى الى الدخول في علاقة معه ، وهذا بحكم نمط التمثيل بالذات . صحيح ان العمل الفني يفترض فيه ، في استكفائه ، أن يرتكز الى ذاته وأن يتوجه الى المتفرج في آن معا ، لكن لا بد ان يقوم ايضا توازن تام بين هذا الانطواء وبين هذا التوجه الى الخارج . فان جرى تصميم العمل الفني بالاسلوب الرزين ، اي ان كان منطويا على ذاته ، لامكترثا بالمتفرج ، فانه لا يحرك فينا من ساكن ؛ وان كان متوجها اكثر مما ينبغي نحو المتفرج ، فانه يحظى باعجابنا على الارجح ، كائنة ما كانت نوعية المضمون ، بل حتى بصرف النظر عن نوعيته وعن بساطة التصميم والتنفيذ . لكننا نسقط عندئذ في اللالزوم المطلق ، فاذا بنا لا نعود نعجب بالشيء ذاته ولا بشكله في تطابقه مع المضمون ، وانما **بالشاعر والفنان** بنياتهما ومقاصدهما الذاتية وبمهارتهما وبراعتهما في الاداء والتنفيذ . وهكذا يغدو الجمهور حرا تماما حيال المضمون الاساسي للشيء، ولا يعود على علاقة الا بالفنان ، لان بيت القصيد هو ان يدرك كل واحد ما اراد الفنان ان يفعله ، والمهارة والحذاقة اللتين عرف كيف يحقق بهما ما اراده . وان المرء ليعجب بوجه خاص للعلاقة الحميمة التي تقوم على هذا النحو بين الفنان والجمهور ؛ فالقارىء او المستمع يمحضان الشاعر او الموسيقار اعجابهما ، كما يمحضه المتفرج لاعمال الفن التشكيلي ، بسهولة أكبر ، ويساورهم شعور أكبر بالرضى عن ذواتهم اذا ما عرض العمل الفني نفسه لحكمهم الفني وكشف لهم عن قدر اكبر من نيات الفنان ووجهات نظره . اما في الاسلوب الرزين فان المتفرج لا يقع ، على العكس ، تحت تأثير اي ايحاء ، بل ان جوهر المضمون يطرد ، في تمثله ، الذاتية بقسوة وصرامة الى المؤخرة . صحيح ان هذا الطرد يمكن ان تكون علته في كثير من الاحوال معاناة الفنان من هُجاس المرض ، هذا الفنان الذي يرفض ، حتى وان ضمّن عمله مدلولا عميقا ، ان يصل الى حد العرض الحر والسهل والرائق للشيء ، فيخلق عن

عمد صعوبات وإشكالات امام المتفرج . الا ان الامر لا يعدو ان يكون في هذه الحال تظاهرا بالسر واصطناعا للغموض لا يفلحان في تمويه مسعى هذا الفنان الى الفوز بمحاباة الجمهور .

ان الفرنسيين ، بوجه خاص ، هم المولعون بالنوع الذي يفتن ويداهن ، بالنوع الذي يبهر ويحدث وقعا ، وقد عملوا ما بوسعهم لافساح اكبر مجال ممكن امام هذا التوجه نحو الجمهور وهـــذا الطلب لمحاباته واستحسانه. وهم يقيسون بالفعل القيمة الحقيقية لاعمالهم بحسب ما تلقاه من قبول لدى الآخرين ، أي لدى الذين يعنيهم امرهم والذين عليهم يريدون التأثير . ويبرز هذا التوجه، اكثر ما يبرز ، في اعمالهم المسرحية . ومن هذا القبيل يروي مرمونتيل (٦) Marmontel ، على سبيل المثال ، بمناسبـــة اخراج مسرحيته **ديونيس الطاغية** ، النادرة التالية : فقد كانت اللحظة الفاصلة تتضمن سؤالا يطـرح على الطاغية . والحال ان كليرون (٧) الشهيرة ، التي كان عليها ان تطـــرح هذا السؤال ، تتقدم في اللحظة المحددة ــ وفيما هي تستنطق الطاغية ــ خطوة باتجاه الجمهور ، فيبدو وكأنها تخاطبه وتعنّفه هو ايضا ، وبفضل بادرتها هذه نالت المسرحية استحسان القاعة .

اما نحن الالمان فنغلو على العكس في مطالبتنا بأن يكون للعمل الفني مضمون عميق يرضى الفنان نفسه عنه ، دونما مبــــالاة بالجمهور الذي ينبغي ان تترك له الحرية للتوجه كيفما يستطيع او كيفما يريد .

---

٦ ــ جان فرانسوا مرمونتيل : كاتب فرنسي (١٧٢٣ ــ ١٧٩٩) ، له روايات ملحمية وقصص ومسرحيات ومذكرات .   ــم ــ

٧ ــ الآنسة كليرون : ممثلة فرنسية (١٧٢٣ ــ ١٨٠٣) ، اشتهرت بتمثيلهـا مسرحيات فولتير .   ــم ــ

الخطة والتبويب

بعد هذه الملاحظات العامة حول الفروق الاسلوبية المشتركة بين الفنون جميعا ، سنعرض خطة هذا المجلد . ولنبادر الى القول بهذا الخصوص انه كانت قد اقترحت ، انطلاقا من مواقع منطقية صرف ، معايير بالغة التنوع لتصنيف الفنون والاشكال الفنيــة الخاصة . لكن التصنيف الصحيح يجب أن يقــوم على أساس طبيعة العمل الفني الذي يستنفد من خلال مجمل الانواع كليــة المظاهر والآناء الملازمة لمفهوم الفن. وأول وجهة نظر تجدر الاشارة اليها بهذا الصدد هي تلك التي تقول انه بالنظر الى ان ابداعات الفن مدعوة الى الاندماج بالواقع الحسي فان الفن نفسه موجود برسم الحواس ، بحيث أن وضوح هذه الحواس ووضوح المادية المطابقة لها ، والتي فيها يتموضع العمل الفني ، هو ما ينبغــي اتخاذه قاعدة لتصنيف الفنون . لكن الحواس ، مــن حيث هي حواس ، اي من حيث ارتجاعها الى المادي ، الى المتمايز ، الــى المتعدد الاشكال ، تكون هي نفسها متنوعة : لمس ، شم ، ذوق ، سمع ، بصر . وليس من شأننا نحن بيان الضرورة الداخلية لهذه الكلية ولتركيبها ، بل ذلك من شأن فلسفة الطبيعة ؛ اما مهمتنا نحن فتقتصر على البحث فيما اذا كانت الحواس جميعها — وان لم تكن جميعها فأي منها — قابلة لان تكون ، طبقــا لمفهومها ، وسائط لفهم الاعمال الفنية . ومن وجهة النظر هذه تحديــدا تراءى لنا أنه في مقدورنا ان ننحي جانبا اللمس والشم والذوق. فعن طريق **اللمس** تدخل الذات بالفعل ، من حيث هي فرديــة حسية ، في علاقة مع التفاصيل ، التي هي بدورها حسيــة خالصة ، بوزنها ، وصلابتها او رخاوتها ، ومقاومتها المادية ؛ لكن الفن ليس شيئا ماديا خالصا : انما هو الروح متظاهرا فــي الحسي . كذلك يفلت العمل الفني من حاســة **الذوق** ، لان

الذوق ، بدل أن يترك للموضوع حريته ، يعقد معه علاقـــات عملية وواقعية ، ويجزئه ويستهلكه . ورهافة الذوق ليس مما يمكن تصوره الا قياسا الى الاطعمة وتحضيرها ، او الى الصفات الكيمياوية للاشياء . اما موضوع الفن فلا بـد ، على العكس ، ان يجري تأمله في استقلاله الموضوعي الذي له بكل تأكيد وجوده بالنسبة الى الذات ، ولكن على نحو نظري ، وليس عمليا البتة ، ودونما رابط بالرغبة والارادة . اما **الشم** فهو بدوره غير قابل لان يكون واسطة للمتعة الفنية ، لان المواضيع لا تعرض نفسها لحاسة الشم الا بتقدمها باتجاهها متبخرة مع الهواء المتنشق .

وبالمقابل يقيم **البصر** مع المواضيع علاقة نظريـــة خالصة ، بوساطة النور ، هذه المادة اللامادية التي تدع للمواضيع حريتها ، مكتفية بإنارتها وإضاءتها ، لكن من دون أن تستهلكها ، كما يفعل الهواء والنار ، على نحو خفي او ظاهر . والبصر المنزّه عـــن الرغبات يطال كل ما له وجود مادي في المكان وما لا يتظاهر الا بالشكل واللون وان حافظ على تمامه .

والسمع هو الحاسة النظرية الثانية . لكن هنا يحدث نقيض ما يقع للبصر . فعلاقة السمع ليست باللون ، بالشكل ، الخ ، وانما **بالاصوات** ، بذبذبات الاجسام ، علما بأن هذه الذبذبـــات ليست عبارة عن سيرورة تجزؤ او تبخر ، كما في حال المواضيع التي تطالها حاسة الشم ، بل هي محض اهتزاز للموضوع الذي يبقى على حاله بلا مساس . هذه الحركة الفكروية ، التي نبيح لانفسنا ان نقول انه بواسطتها تتظاهر الذاتية الخالصة ، روح الجسم المرن ، تدركها الاذن على نفس النحو النظري الذي تدرك به العين اللون او الشكل ، وبذلك تصير داخلية الموضوع داخلية الذات نفسها .

الى هاتين الحاستين ينضاف عنصر ثالث : **التمثل** الحسي ، الذكرى ، ديمومة الصور التي يعيدها كل تأمل الى الوعي ، حيث

تصطف في مقولات عامة وحيث تقوم بينهـــا ، بقوة الخيال ، علاقات ووحدة يغدو معها الواقع الخارجي يضطلع مذ"اك فصاعدا بوجود داخلي وروحي ، بينما يأخذ الروحي بدوره في التمثـل شكلا خارجيا ويصل الى الوعي في صورة وجودات خاصـــة ومتراصف بعضها بجانب بعضها الآخر .

من نمط التصور المثلث هذا تنبع بالنسبة الى الفن القسمة المعروفة : فهناك اولا الفنون **التشكيلية** التي تنشيء مضمونهـــا باعطائها اياه شكلا ولونا موضوعيين ، منظورين خارجيا ، وهناك ثانيا فن **الاصوات** ، **الموسيقى** ، وأخيرا **الشعر** ، وهو ، بوصفه فنا اساسه الالفاظ ، لا يستخدم الصوت الا كإشارة تتيح لـــه ادراك الداخلية والحدس والعاطفة والتمثل الروحي . لكن اذا اردنا ان نتخذ من هذا الجانب الحسي اساسا للتصنيف ، فلـن نلبث ان نجد انفسنا في موقف حرج بالنظر الى ان هذا الاساس، بدل ان يكون مقتبسا من المفهوم العيني للشيء ذاته ، انما هـو مقتبس من احد جوانبه الاكثر تجريدا . اذن علينا ان نبحث عن نمط للتصنيف ذي صلة اوثق بجوهر الشيء . فالفن ليس له من رسالة اخرى غير ان يعرض للادراك الحسي **الحق** ، كما هـــو موجود في الروح ، **الحق** في كليته ، في تصالحه مع الموضوعي والحسي . وانما بقدر ما يتم بلوغ هذا الهدف في الواقـــع الخارجي للاعمال الفنية تقبل الكلية ، التي تمثل بحقيقتها **المطلق**، ان تتحلل وتنقسم الى مختلف عناصرها .

ان الوسط ، او المركز الحقيقي ، يتألف من تمثل **المطلق** ، من تمثل الله بالذات ، من حيث هو الله ، في أستقلاله السؤددي ، الله الغريب عن كل حركة ، عن كل عمل ، عن كل تخصص او تمايز ، المنطوي والمتجمع على ذاته في حالة من الهدوء والصمت الالهيين حقا ؛ انه مثال ذاته ، المماثل دوما وأبدا لذاته . وحتى يتاح **المطلق** أن يتبدى في هذا الاستقلال اللامتناهي ، فلا بد ان يجري تصوره كروح ، كذات ، وانما كذات لا تقبس الا من ذاتها

ظاهرها الخارجي المطابق .

لكنه يكون محاطا ، بصفته ذاتا إلهية ، بعالم خارجي واجب تحويله الى عالم محقق لتوافق أمثل مع **المطلق** ، الى عالم متشرب **بالمطلق** . والحال ان هذا العالم المحيط يمثل ، من جانب معين ، **الموضوعي** ، المضمار ، الطبيعة الخارجية ، المتجردة بحد ذاتها من كل مداول مطلق ، من كل داخلية ذاتية ، مما يتيح لها ان تعبر على نحو تلميحي صرف عن الروحي الذي يفترض فيها ان تشكل وعاءه المؤتلق بالجمال .

في مواجهة الطبيعة الخارجية تقف الداخلية الذاتية ، النفس الانسانية ، التي بها ومن خلالها يفصح **المطلق** عن وجوده . ومع هذه الذاتية يظهر التعدد وتظهر الفروق الفردية : التخصص ، العمل ، التطور ، وباختصار ، العالم الكامل والمتعدد الاشكال للروح في واقعه ، هذا العالم الذي فيه يُمتحن **المطلق** ويعرِّف عن نفسه ويفصح عن ارادته ونشاطيته .

يترتب على ما قلناه ان الفروق التي يتوزع وينقسم بينها المضمون الكامل للفن تتوافق جوهريا، سواء أفيما يتعلق بالتصميم أم التنفيذ ، مع ما كنا وصفناه آنفا تحت أسماء الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومانسي . اذ ان الرمزي لا ينطوي على وحدة هوية بين المضمون والشكل ، وانما فقط على تقارب بينهما، على محض اشارة الى المدلول الداخلي للشكل ، هذا الشكل الذي يبقى خارجيا بالنسبة الى مدلوله وبالنسبة الى المضمون على حد سواء ؛ ولهذا تمثل الرمزية النمط الرئيسي للفن الذي مهمته تحويل الموضوعي بما هو كذلك ، اي المحيط الطبيعي ، الى محيط فني جميل للروح وبث المدلول العميق للروحي في هذا المحيط . اما المثال الكلاسيكي فهو ، على العكس ، المثال الذي يمثل المطلق بما هو كذلك في واقعه المستقل المرتكز الى ذاته ؛ بينما يعبر الفن الرومانسي عن ذاتية الروح والعاطفة في

لاتناهيهما ، كما في خصوصيتهما المتناهية .

بوسعنا اذن ان نعيّن لمنظومة الفنون الخاصة التقسيم التالي:
المكان الاول يعود ، بحكم طبيعة الاشياء بالذات ، الى **فن العمارة** . فالعمارة تمثل بدايات الفن ، لان الفن في بداياته لا يكون قد وجد بعد ، لتمثيل مضمونه الروحي، لا المواد المناسبة ولا الاشكال الموافقة ، مما يضطره الى الاكتفاء بمجرد **البحث** عن التطابق الحقيقي والى الارتضاء بمضمون ونمط تمثيل خارجيين صرفين . والمواد التي يعمل فيها هذا الفن الاول خالية من كل روحية ؛ فهي المادة الثقيلة ، الخاضعة لقوانين الثقالة ؛ أما الشكل فقوامه الجمع بصورة متناظمة ومتناظرة بين تشكيلات الطبيعة الخارجية ، وتحقيق كلية العمل الفني بجعله محض انعكـاس للروح .

بعد العمارة يأتي **النحت** . ومبدؤه ومضمونه يتمثلان بالفردية الروحية ، من حيث هي مثال كلاسيكي ، بحيث تجد الداخليـة والروحية تعبيرهما في المظهر الجسماني المحايث للروح ، هذا المظهر الذي من مهمةالفن ان يمثله في شكل واقع فني. ويستخدم النحت هو ايضا مواد ثقيلة في كليتها المكانية ، ولكن من دون ان يعطي هذه الكلية أشكالا عضوية ولاعضوية ، بالاستناد فقط الى إعتبارات الثقالة والشروط الطبيعية ، ومن دون ان يحطها ، كيما يتمكن من جعلها منظورة ، الى مرتبة ظاهر خارجي محض ، ومن دون ان يشط في تخصيصها . غير ان الشكل المتضمن هنا في المضمون بالذات والمتعين به هو الشكل الذي يعبر عن الحيـاة الواقعية او الواقع الحي للروح ؛ انه الهيئة الانسانية وعضويتها الموضوعية ، المتشربة بالروح ، والمفروض فيها ان تكون تمثيـلا خارجيا مطابقا للاستقلال الالهي في هدوئه الجليل وعظمتـه المطمئنة ، من دون ان تؤثر فيها تقلبات العمل وحدوده والمنازعات والآلام .

يبقى علينا بعد ان نجمع في كلية اخيرة الفنون التي مهمتها

تظهير الداخلية الذاتية .

والحد الاول في هذه الكلية الاخيرة يتمثل **بالرسم** ؛ فالرسم يجعل من الهيئة الخارجية التعبير الكامل عن الداخلي الذي يمثل، وسط العالم المحيط ، **المطلق** لا في انطوائه على ذاته فحسب ، بل كذلك في ذاتيته الروحية القادرة على ان تريد وتحس وتعمل وتقيم علاقات مع ما هو مغاير لها ، والمعرّضة بالتالي للالم والعذاب وللاهواء كافة والتلبيات جميعا . ان موضوع الرسم ليس الله بما هو كذلك ، اي كما هو موجود في الوعي الانساني، وانما هو الوعي عينه ، اي الله في واقع أعماله وعذاباته الذاتية والحية ، اي كروح للجماعة ، كروح واع لذاته ، شاعر بذاته ، بفضل الحرمانات والتضحيات ، وكذلك بفضل السعادة والافراح التي تساوره اذ يعمل ويحيا في العالم الذي هو فيه غاطس . أما الوسيلة التي يفترض بالرسم ان يستخدمها ، من منظور الشكل، لتمثيل هذا المضمون ، فهي الاشياء الخارجية بوجه عام ، سواء أتلك التي يجدها في الطبيعة ، أم تظاهرات العضوية البشرية ، وذلك بقدر ما تشف عن الروح . لكن بالنظر الى انه لا يستطيع أستخدام المواد الثقيلة ، كما توجد في امتدادها المكاني ، فلا مندوحة له عن استدخالها ان جاز التعبير ، على نحو ما يفعل بالاشكال . واول خطوة يخطوها الحسي من هذا المنظور كيما يتقرب من الروح تتمثل ، من جهة اولى ، في الغاء واقع التظاهر الحسي الذي لا يجعل منظورا الا بصفته محض **ظاهر** فحسب ، ومن الجهة الثانية ، في استخدام **الالوان** التي تنجم فروقها وتدرجاتها وانصهاراتها عن هذا التحويل . لهذا يقلص الرسم ، كيما يعبر عن عمق الروح ، أبعاد المكان الثلاثة الى بعدي السطح الاثنين ويمثل المسافات والاشكال المكانية بواسطةظواهر مستحدثة بالاوان . وآية ذلك ان الرسم لا يسعى بوجه عام الى جعل الاشياء منظورة عينيا ، وانما الى الحصول على منظورية مخصّصة ان

جاز القول ، منظورية داخلية . فالضوء الخارجي هو الذي يجعل منتجات العمارة والنحت منظورة ، أما في الرسم فان المادة تملك نورا فكرويا ، ملازما لها ؛ فهي تنير نفسها بنفسها وتحمل في ذاتها عتمتها الخاصة . وباللون وفي اللون تتحقق وحدة الضوء والعتمة وتنافذهما .

في مقابل الرسم ، ولكن ضمن الدائرة ذاتها، نلفى **الموسيقى.** وعنصرها المميز هو الداخلية بما هي كذلك ، الاحساس المتجرد من الشكل ، المتظاهر لا في الواقع الخارجي ، وانما عن طريق تظهير لحظي ، لا يكاد يظهر حتى يتلاشى . وهكذا يتألف مضمونها من الذاتية الروحية ، في وحدتها المباشرة ، وهي تقبسه من معين النفس البشرية ، من الاحساس بما هو كذلك ، وموادها **الاصوات** وتشكيلاتها ، ائتلافاتها وافتراقاتها ، تراكباتها وتعارضاتها وتنافياتها وتواسطاتها ، تبعا لاختلافاتها الكمية ومددها الخاضعة لأوزان خاصة ، يعيّنها الفن .

بعد الرسم والموسيقى يأتي فن الكلمة ، **الشعر** بوجه عام ، الفن الحقيقي المطلق للروح المتظاهر من حيث هو روح . وبالفعل ، ان الكلمة هي وحدها القادرة على ان تتملك كل ما يعقله الوعي ويكسوه بشكل مستمد من داخل ذاته ، وعلى ان تعبر عنه بجعلها منه موضوعا للتمثل . وعلى هذا ، فان الشعر هو بمضمونه ، من بين سائر الفنون ، أغناها وأكثرها لامحدودية . لكن ما يكسبه من وجهة النظر الروحية ، يخسره من وجهة النظر الحسية . وبالفعل ، وبالنظر الى انه لا يعمل لا برسم التأمل الحسي ، نظير الفنون التشكيلية ، ولا برسم الاحساس الصرف ، نظير الموسيقى، بل يسعى فقط الى ان يضع في متناول الحدس والتمثل الروحيين مداولات مكسوة بشكل ذي مصدر داخلي صرف ، لذا فان المواد التي يستخدمها لا يعود لها من قيمة سوى قيمتها كوسيلة ، ولكنها على كل حال وسيلة مصوغة فنيا ، يستخدمها الروح كيما يخاطب الروح ، فهي بالتالي متجردة من كل وجود حسي يمكن

للروح ذاته ان يلقى فيه الشكل الحسي الذي يناسبه . ومن بين سائر الوسائل التي استعرضناها ، فان **الصوت** هو الذي يمكن اعتباره المادة الحسية الصالحة نسبيا لمثل هذا الغرض . لكن الصوت لا يملك هنا قيمة خاصة به كما في الموسيقى التي هدفها الاساسي والاوحد تنسيق الاصوات وتركيبها وتفريقها ، وانما لا حضور هنا للصوت ــ وهو الحامل للعالم الروحي وللمضمون الواضح الدقيق للحدس والتمثل ــ الا بوصفه اشارة خارجية الى هذا المضمون . اما من حيث نمط التمثيل الذي يلجأ اليه الشعر، فانه ، اي الشعر ، يتكشف من هذا المنظور عن انه فن كامل ، عن انه الفن في ذاته ، على اعتبار انه يكرر في دائرته أنماط تمثيل الفنون الاخرى ، وهذا ما لا نلاحظه في الرسم والموسيقى الا على نحو نسبي .

وبالفعل ، انه يضفي ، اولا ، على مضمونه، من حيث هو شعر **ملحمي** ، شكل **الموضوعية** التي ان كانت لا تذهب الى حد التحقق خارجيا ، كما في الفنون التشكيلية ، فانها تظل تشكل على كل حال عالما يعقله التمثل في شكل موضوعي ، وانما بمضمون تكفي الكلمات للتعبير عنه .

بيد ان الشعر ، من جهة ثانية ، كلام **ذاتي** ايضا ؛ فهو التعبير عن الداخلي ، من حيث هو داخلي : الشعر **الغنائي** الذي يستعين بالموسيقى كيما ينفذ بعمق اعظم الى النفس ويمس بمزيد من القوة الاحساس والشعور .

ثالثا وأخيرا يعبر الشعر بالالفاظ عن عمل محدد ، وهذا العمل ، المتبدّي للعيان في مظهر موضوعي ، يعبر عن داخلية هذا الواقع الموضوعي ويمكن ، لهذا السبب ، ان يُربط بالموسيقى وأن تصاحبه حركات وتمثيل ايمائي ورقصات ، الخ . انه الفن **التمثيلي** الذي يعيد فيه الانسان خلق عمل فني كان قد خلقه انسان آخر .

تؤلف هذه الفنون الخمسة المنظومة المحدّدة والمترابطة الفن الواقعي والفعلي . صحيح انه توجد ، خارج نطاقها ، فنون اخرى ، كالرقص وهندسة الحدائق ، الخ ، غير انها فنون ناقصة . وعلى النظر الفلسفي ان يهتم بالفروق النابعة من المفاهيم وألا يشغل نفسه الا بالتشكيلات المناظرة حقا لهذه الفروق . صحيح ان الطبيعة والواقع ، بوجه عام ، لا يطيقان ان ينحبسا في حدود ضيقة غير قابلة للتخطي ، وصحيح أنهما كليهما ينأيان بحرية عن الحواجز التي قد يعن لنا ان ننصبها امامهما ، وكثيرا ما يتناهى الى أسماعنا ، من هذا المنظور ، قول من يقول ان على الاعمال الفنية العبقرية أن تتعالى على هذه الفواصل ؛ لكن كما ان الانواع الهجينة في الطبيعة والبرمائيات ، الخ ، لا تشهد على سمو الطبيعة ، بل تدل فقط على عجزها عن المحافظة على الفروق التي يكمن مبرر وجودها في الشيء ذاته ، هذا الشيء الذي تدعه للتأثير المحرّف والمشوّه للشروط والمؤثرات الخارجية ، كذلك فان الفن لا يخلو من تشكيلات وسيطة ، هجينة بقدر او بآخر ، قد تكون لها مزيتها وجاذبيتها وان افتقرت الى الكمال .

اذا اردنا ، بعد هذه الملاحظات التمهيدية ، ان نتصدى لدراسة الفنون الخاصة ، نجد انفسنا مرة اخرى في موقف حرج . وبالفعل ، وبعد أن كنا اهتممنا ، فيما تقدم ، بالفن بما هو كذلك ، بالمثال وبالاشكال العامة التي يتلبسها طبقا لمفهومه ، نجد لزاما علينا الآن ان نرى الى الفن في وجوده العيني ، اي في جانبه الاختباري . وحال الفن هنا كحال الطبيعة التي يمكن ان نعقل كلياتها العامة من وجهة نظر الضرورة ، وان كانت تشكيلاتها الخاصة في وجودها الحسي تتسم ، سواء أفي جوانبها التي يطالها تأملنا أم في الشكل الذي به تشق طريقها الى الوجود ، بغنى وتنوع يفسحان في المجال امام عدة مواقف يمكن وقوفها منهما ؛ والى ذلك تنضاف واقعة اخرى تتمثل في ان المعايير

المقتبسة من المفهوم الفلسفي تبدو أبسط من ان يمكن تطبيقها على مثل هذه الظاهراتية الفنية ، وفي ان الفكر الفلسفي يبدو بالتالي عاجزا عن احتوائها . والاكتفاء بمحض وصف وتأملات خارجية صرف لا يتفق مع الهدف الذي ننشد ، والذي يتمثل في عرض منهجي وعلمي . ومما يزيد في صعوبة موقفنا ان كل فن خاص يريد ، في أيامنا هذه ، أن يكون هو نفسه موضوع علم خاص ، اذ طردا مع انتشار حب الفن وتزايد عدد الناس الراغبين في الدخول الى محراب أسراره ، تتعمق دراسة الفن على نحو يزيد ويغني الى حد لا يستهان به معارفنا بهذا الخصوص . اما عن هواية الهواة ، فقد درجت وشاعت في ايامنا بفعل الفلسفة الى حد كبير ، وبخاصة منذ ان طفقت هذه الاخيرة تعلن انه في الفن تحديدا ينبغي البحث عن الدين بحصر المعنى ، عن **الحق والمطلق** ، وأن الفن اسمى من الفلسفة لانه ، بدل ان يكون مثلها مجردا ، يتضمن الفكرة في واقعيتها ويجعلها في متناول الحدس والاحساس العيني . ومن جهة اخرى ، يتزايد ميل الناس في ايامنا هذه الى ان يوكلوا الى الفن مهمة يعتبرونها اساسية ، وهي أن ينذر نفسه لحشد اكبر قدر ممكن من التفاصيل اللامتناهية ، بحيث يمكن ان يقال عن كل واحد انه لاحظ ولفت النظر الى شيء جديد . وهذه «الهواية» ضرب من البطالة المتعالمة التي لا تريد ان تجشم نفسها مشقة النفاذ الى اب الاشياء . وبالفعل، ليس أحب الى النفس من تأمل الاعمال الفنية ، والافصاح عن افكار وتأملات بصددها ، والتعاطي مع وجهات نظر الآخرين ، والظهور بالتالي بمظهر الحكَم والجهبذ . وازاء هذه الوفرة في المعارف وهذا الغنى في التأملات المتأتيين من كون كل واحد يريد ويدعي انه يأتي بشيء جديد ، شخصي ، لم يسبقه اليه احد ، يطالب كل فن خاص ، بل كل فرع خاص من كل فن ، بأن يعامل معاملة خاصة وكاملة . ناهيك عن ان الجانب التاريخي ، الذي يتعذر علينا التزام الصمت بصدده ، يعطي دراسة الاعمال الفنية

وتقييمها طابعا علميا ، بل متبحرا في العلم ، ويزيد بالتالي في تعقيدهما تعقيدا . وأخيرا ، لا بد للمرء ان يكون قد شاهد الكثير من الاشياء وأعاد مشاهدتها مرارا وتكرارا حتى يحق له ابداء رأي في تفاصيل عمل من الاعمال الفنية . والحال انه فيما يتعلق بي ، فقد رأيت اشياء كثيرة ، ولكن ليس بالقدر الكافي الذي يبيح لي معالجة الموضوع بطريقة مفصلة . وحيال هذه الصعوبات كافة، حسبي ، على ما أعتقد ، ان أصرح بأن هدفي ليس حشد المعارف بصدد الفن او التدليل على تبحر في العلم ، بل فقط تحديد وجهات النظر العامة وبيان علاقاتها بفكرة الجمال ، كما تتحقق في مادة الفن الحسية . وفي نشدانا لهذا الهدف لن نسمح لوفرة التشكيلات المتنوعة التي أبدعها الفن ان تشوش علينا مسعانا ، اذ اننا ، رغم هذه الوفرة وهذا التنوع ، لن يكون لنا من هاد يهدينا سوى ماهية الفن بالذات ، مثلما هي متضمنة في مفهومه ؛ ولئن تشتتت هذه الماهية ، بحكم تحققها ، وتلاشت في عدد كبير من الاحتمالات ، فانه يبقى منها على كل حال مظاهر تؤكد من خلالها ذاتها على نحو واضح بما فيه الكفاية . وفهم هذه المظاهر وبسطها وتفصيلها انطلاقا من وجهة النظر الفلسفية هي المهمة التي تقع على عاتق فلسفة الفن .

فن العمارة

مدخل

ان الفن ، اذ يعطي مضمونه وجودا فعليا واضحا محددا ، يغدو فنا **خصوصيا** ، مما يأذن لنا من الان فصاعدا بالحديث عن فن فعلي ، وبالتالي عن بدايات الفن **الفعلية** . لكن الخصوصية ، بقدر ما يكون الغرض منها موضعة فكرة الجمال والفن ، تشتمل في الوقت نفسه ، طبقا لمفهومها ، على **كلية** الخصوصي . فان بدأنا اذن بالعمارة ، في معرض حديثنا عن الفنون الخصوصية ، فليس ذلك فقط لان العمارة هي من بين سائر الفنون ، ومن وجهة النظر المفهومية ، الفن الذي يستوجب تقديمه على غيره في النظر ، بل ايضا لاننا نزمع ان نبيّن انه يسبق ، حتى في ترتيب الوجود ، سائر الفنون الاخرى . ولكن حتى نجيب على السؤال المتعلق بمعرفة ما كانته بداية الفنون الجميلة ، سواء أمن وجهة نظر

المفهوم ام من وجهة نظر الواقع ، فلا بد ان نبدأ باستبعاد المعطيات التاريخية والاختبارية ، وجميع التأملات الخارجية وجميع الآراء والتمثلات التي يمكن للوهلة الاولى ان يوحي بها الموضوع ، استبعادها جميعا مهما تعددت او تنوعت .

يميل المرء عادة الى تمثل اي شيء من الاشياء في بداياته بكيفية معينة ، استنادا الى واقع ان كل شيء يتجلى في بداياته بكل بساطته . وهكذا يجعل من بداية الشيء ومن بساطته لفظين متضايفين، ويرتكز الى مقولة التعاقب المتدرج المبتذلة ليستنتج ان الدرجة التي يكون الشيء قد وصل اليها ساعة يقع فيها نظرنا عليه لا تؤلف سوى النتيجة الطبيعية ، العادية ، المنطقية لتطور طويل الامد بقدر او بآخر . بيد ان البداية المحض لا تعدو ان تكون ، بحكم مضمونها بالذات ، شيئا عادم الاهمية الى حد لا يكون له من قيمة ، في نظر الفكر الفلسفي ، سوى قيمة الحدث الطارىء العارض ، مع ان مثل هذه البداية هي ، في نظر الوعي العادي ، اكثر الاشياء معقولية وأيسرها قابلية للتصور . ومن هذا القبيل تروى ، تفسيرا لنشأة الرسم ، قصة فتاة رسمت خطوط ظل حبيبها النائم ؛ كذلك تعزى الى فن العمارة نقطة انطلاق تتمثل بمغارة أو عضادة ، الخ . ومثل هذه الاصول مفهومة تمام الفهم في ذاتها الى حد يغني عن كل تفسير آخر . والاغريق بصورة رئيسية هم الذين اختلقوا ، لا لتفسير اصل الفنون الجميلة فحسب ، بل كذلك اصل مؤسساتهم وأعرافهم ، قصصا لطيفة حظيت برضاهم لانها اتاحت لهم ان يتمثلوا التظاهرات الاولى . وبالرغم من ان هذه القصص لا تتصف من قريب او بعيد بالتاريخية ، فان هدفها هو ان تجعل الاصول مفهومة ، لا انطلاقا من المفهوم ، وانما بوضعها في قلب التطور التاريخي بالذات .

***

انطلاقا من مفهوم الفن سنبحث عن أصول هذا الاخير طبقا للفكرة المتكونة لدينا عن المهمة التي تقع على عاتقه . والحال ان هذه المهمة تتمثل في صوغ ما هو موضوعي في ذاته ، اي المضمار الطبيعي والمحيط الخارجي للروح ، وبث مدلول وإسباغ شكل على ما هو مجرد من الداخلية ، علما بأن مثل هذا الشكل وهذا المدلول ليسا محايثين بذاتهما للموضوعي . والفن الذي وجد نفسه في مواجهة هذه المهمة هو فن العمارة الذي سبق من زاوية النشأة ، كما رأينا ، النحت او الرسم او الموسيقى .

في معرض بحثنا عن البدايات الاولى للعمارة ، نلتقي أولا الكوخ ، مسكن الانسان ، والمعبد كملاذ للاله ولجماعة المؤمنين به. ويتعذر علينا ان نتوغل الى أبعد من ذلك . وحتى تعطى هذه البدايات اساسا أوضح وأمتن ، جرى التركيز على الفروق القائمة بين المواد التي يمكن ان تكون قد استخدمت في البناء ، ودارت مناقشات لمعرفة ما اذا كانت العمارة قد بدأت بالبناء الخشبي، على حد ما كان يذهب اليه فيتروفيوس (1) ، أم بدأت باستعمال الحجر . والمسألة لا تخلو من اهمية ، اذ لا يتعلق الامر ، كما قد يبدو للوهلة الاولى ، بمواد خارجية فحسب ، بل كذلك بأشكال معمارية تتنوع تبعا للمواد المستعملة ، مثلما يتنوع تزويق هذه المواد . بيد ان هذه الاهمية نسبية فحسب ، لان الفروق القائمة بين مختلف المواد لا تطال سوى خواصها الاختبارية والعرضية . وعليه ، لن نتوقف عندها ، وسنطرق نقطة اكثر اهمية بكثير .

ان السمة المميزة الاولى للمنزل ، للمعبد ، ولغير ذلك من الابنية ، هي كونها وسائل برسم هدف خارجي . فالكوخ وبيت

---

1 ـ مرقس فيتروفيوس بوليو : معمار روماني من القرن الاول ق.م ، له مبحث في عشرة مجلدات في **فن العمارة** ، ثمين في دلالته على وضع العمارة في عصره . ـم ـ

الله يستلزمان سكانا ، وبشرا ، وصورا للآلهة ، الخ ، لهم شيدت هذه الابنية . اول ما يواجهنا اذن هنا حاجة ، حاجة خارجية بالنسبة الى الفن ، وتلبيتها الخارجية لا تعني الفن في شيء ، وليس من شأنها بالتالي ابتداع اعمال فنية . كذلك يلذ للانسان ان يغني ، ان يقفز ، وتساوره الحاجة الى الاتصال الشفهي ، غير ان الكلام والقفز والغناء لا يعني قرض الشعر والرقص وتلحين الموسيقى . لكن حين يظهر ، في وسط النفعية المعمارية المتجهة نحو تلبية بعض الحاجات ، سواء أحاجات الحياة اليومية أم حاجات الحياة الدينية او السياسية ، ميل الى صوغ أشكال موسومة بالفن والجمال ، يكون قد حدث **انقسام** يضم من جهة اولى الانسان ، او الذات او صورة الله ، كهدف اساسي ، ومن الجهة الثانية ، المحيط ، الغلاف اللذين تقدمهما العمارة **كوسيلة** برسم تلك الغاية . ولا يسعنا ان نعود القهقرى بالاصول التي نبحث عنها الى هذا الانقسام ، لان الاصول لا بد ان يكون لها طابع مباشر ، بسيط ، وليس تلك النسبية وتلك العلاقة اللتان يستتبعهما الانقسام الذي تحدثنا عنه . لزام علينا اذن ان نبحث عن نقطة تقع فيما بعد هذا الانقسام .

سأعيد الى الاذهان بهذه المناسبة ما سبق لي قوله أعلاه من ان العمارة تناظر الفن الرمزي ، فتحقق ، من حيث هي فن خصوصي ، مبدأه خير تحقيق ، لان العمارة لا تستطيع التعريف بمدلولاتها الا في المحيط الخارجي . وعليه ، اذا كان الفرق بين الانسان او صورة الله التي هي بحاجة الى حرم وبين المبنى المخصص لتلبية هذه الحاجة لا وجود له بعد في الاصل ، فعلينا في هذه الحال ان نبحث عن أبنية، لها — نظير اعمال فن النحت — وجودها المستقل ، السؤددي ، ابنية لا تستمد مدلولها من هدف او حاجة خارجية ، بل تحملها في ذاتها . وهذه نقطة بالغة الاهمية لم يتنبه اليها احد بعد ، على حد علمي ، بالرغم من أنها

متضمنة في مفهوم الشيء وبالرغم من انها وحدها المؤهلة لان تقوم لنا مقام الدليل عبر متاهة الاشكال المعمارية البالغة التنوع . لكننا سنلاحظ ، من جهة اخرى ، بين هذه العمارة المستقلة وبين فن النحت فارقا جوهريا يتمثل في ان الاعمال المعمارية لها مدلول ليس من طبيعة روحية وذاتية ولا تحمل في ذاتها مبدأ تظاهر خارجي مطابق لمدلول داخلي ، وانما هي اعمال لا يستطيع شكلها الخارجي ان يعبر عن مدلولها الا على نحو رمزي . وعليه ، ان هذه العمارة ، بمضمونها وبنمط تمثيلها على حد سواء ، فن رمزي .

هذا ينطبق على نمط التحقيق كما على المبدأ . فهنا ايضا لا يكون الفرق بين الابنية الخشبية والابنية الحجرية كافيا ، وذلك ما دام المقصود تحديد حدود او تحويط مكان مخصص لتلبية حاجات دينية او غير دينية للانسان ، كما الحال في المنازل والقصور والمعابد ، الخ . فمثل هذا المكان يمكن الحصول عليه إما بالحفر وبتجويف كتل صم ، ناجزة ، واما على العكس ببناء حرَم مؤلف من جدران وسقوف . والعمارة المستقلة لا تبدأ لا بأولى الطريقتين ولا بثانيتهما ؛ لذا نستطيع ان نطلق عليها اسم النحت اللاعضوي ، لانها بدلا من ان تنشد في التشكيلات التي تبنيها الجمال الحر او تظهير الروح في شكل جسماني مطابق ، تحقق فقط شكلا رمزيا ، الغرض منه الايحاء بتمثل ما او ايقاظه .

غير ان العمارة لا يمكن ان تتوقف عند نقطة الانطلاق هذه . وبالفعل ، تكمن مهمتها في ان ترصف بجانب الروح الموجود سلفا – اي بجانب الانسان او صور الآلهة التي الانسان فاطرها والتي منه تلقت وجودا موضوعيا – الطبيعة الخارجية كمحيط بعد ان يكون الفن قد قبس من الروح العناصر التي تسمح له بأن يضفي على هذا المحيط طابعا من الجمال ؛ محيط لا يحمل اذن في داخل ذاته هدفه ، بل يلتقيه في شيء آخر ، في الانسان ، بحاجاته

وغاياته ، النابعة من الحياة العائلية ومن حياة الدولة ومن مقتضيات العبادة ، الخ ، وهذا ما يجرد الابنية من كل استقلال.

بوسعنا اذن ان نمثل تطور العمارة بأن نعيّن لها كنقطة انطلاق انفصالا واضحا جليا بين الغاية والوسائل ، ومجهودا يرمي الى ان يشيد ، برسم الانسان وبرسم الآلهة الانسانية الهيئة ، المبتدعة من قبل النحت ، ابنية معمارية ، من قصور ومعابد ، الخ ، لها مدلول مماثل للمدلول المعزو الى الآلهة .

ولا يلبث هذان الآنان ان يتقاربا في خاتمة المطاف لينتجا تشكيلا مستقلا ، بالرغم من ذلك الانفصال وفي رحمه بالذات .

وتتيح لنا وجهات النظر هذه ان نضع لمجمل العمارة تقسيما يأخذ في اعتباره الفروق الملازمة للشيء ذاته والتطور التاريخي لهذا الفن على حد سواء .

سيكون من اللزام علينا ، اولا ، ان نتكلم عن **العمارة المستقلة** او **الرمزية** بحصر المعنى .

سندرس ثانيا العمارة **الكلاسيكية** التي تصوغ الفردية الروحية لذاتها وتجرد في الوقت نفسه العمارة من استقلالها وتهبط بها الى مستوى تكتفي معه بتشييد محيط لاعضوي ، منفذ بفن ، لمدلولات روحية ، متحققة بدورها بصورة مستقلة عن هذا المحيط .

تأتي بعد ذلك الهندسة **الرومانسية** ، المغربية او القوطية او الالمانية ، التي تشيد هي الاخرى منازل وكنائس وقصورا لتكون مساكن او اماكن اجتماع ، بغية تلبية الحاجات الدينية وغيرها من حاجات الروح ، لكنها تشيدها من دون ان تفكر بهذا الهدف ، ومن دون ان تهتم بالمآل المحتمل لهذه الابنية .

لئن بقيت العمارة اذن ، بطابعها الاساسي ، فنا رمزيا في الجوهر ، فانها تتعرض اكثر من سائر الفنون الاخرى لتأثير الرمزية والكلاسيكية والرومانسية مجتمعة — وهو تأثير محدّد . وبالفعل ،

ان النحت متشبع بالكلاسيكي ، والموسيقى والرسم متشبعـان بالرومانسي، الىحد لا يبقى معه منمجال لا فيالاول ولا فيالثانيين لانشاء نمط منأشكال اخرى منالفن. اما الشعر اخيرا، وعلىالرغم من قابليته العظيمة لاستخدام مجموعة بكاملها من أشكال الفـن لإبداعاته ، فسيكون لزاما علينا ان نبني التقسيم لا على أساس الفروق القائمة بين الرمزي والكلاسيكي والرومانسي ، وأنما على اساس انقسامه الذاتي والنوعي الى شعر ملحمي وغنائي وتمثيلي. ونظرا ، بالمقابل ، الى ان العمارة فن يمارَس على الخارجي ، فان تقسيمها يجب ان يقوم على اساس الفرق القائم بين الامكانيات الثلاث التالية : فالخارجي يحمل في ذاته مدلوله الخاص ، أو انه يُعامَل كوسيلة برسم غاية ، أو انه اخيرا يحتفظ باستقلاله رغم وضعه في خدمة هذه الغاية . وأولى هذه الامكانيات موقوفة على الرمزي ، وثانيتهما على الكلاسيكي ، ما دام المداول معبرا عنه هنا لذاته ، بحيث أن الرمزي بما هو كذلك يكون ملحقا به الحاقـا بصفته محض محيط له ؛ غير ان اتحاد الامكانيتين الاوليين هو ما يميز الرومانسي ، لان الفن الرومانسي ان كان يستخدم وسائل تعبير خارجية ، فانه ينتهي مع ذلك الى الانسحاب من هذا الواقع ليؤوب الى ذاته ، تاركا العنصر الموضوعي يتلبس أشكالا مستقلة.

الفصل الأول

العمارة المستقلة او الرمزية

يستجيب الفن لحاجة بدائية تتمثل في تظهير التمثلات والافكار المتولدة في الذهن وفي إسباغ شكل عياني عليها ، تماما كما ان اللغة مجرد وسيلة تفيد البشر في التواصل فيما بينهم وفي افهام بعضهم بعضا ما يفكرون به ويتخيلونه ويحسونه . لكن وسيلة الاتصال في اللغة عبارة عن اشارة ، اي شيء خارجي وعسفي . اما الفن فلا يستطيع ، على النقيض من ذلك ، ان يستخدم محض اشارات . بل لا بد له ان يعطي المدلولات حضورا حسيا مطابقا . يجب اذن ان يكون للعمل الفني ، المقحم على الواقع الحسي ، مضمون داخلي من جهة اولى ، وعليه من الجهة الثانية ان يمثل هذا المضمون على نحو يبيّن ان هذا المضمون

وشكله على حد سواء لا يؤلفان جزءا لا يتجزأ تقريبا من الواقع الخارجي فحسب ، بل ايضا ثمرة للنشاط الفني الروحي ، ثمرة مصدرها التمثل الانساني . فعندما يقع نظري على أسد حقيقي، حي ، لا اجد للوهلة الاولى ، واذا ما اخذت بعين الاعتبار الشكل وحده ، من فارق البتة بينه وبين اسد مصور على صورة . لكن التصوير يتضمن شيئا اكثر من ذلك : فهو يدل على ان الشكل قد وجد من قبل في التمثل ، وأنه قد انبثق من الذهن الانساني ونشاطه المنتج ، بحيث لا يعود امامنا محض تمثيل لموضوع ، وانما تمثيل لتمثل انساني. لكن تصوير اسد أو شجرة بما هما كذلك، أو أي موضوع آخر، لا يستجيب لحاجة بدائية للفن ؛ بل رأينا ، على العكس ، ان الفن لا يقف نفسه ألا في طور أفوله ــ وبخاصة فيما يتعلق بالفنون التشكيلية ــ على تمثيل هذه المواضيع كيما يدلل على المهارة الذاتية ويخلق ظواهر اشياء . ان الاهتمام الرئيسي للفن ان يجعل التصورات الموضوعية البدائية والافكار الاساسية العامة قابلة للادراك من قبل الجميع . لكن بالنظر الى ان هذه التصورات والافكار مجردة ، مبهمة ، لامتحددة ، يلجأ الانسان ، كيما يتمكن من تمثلها ، الى وسيلة مجردة هي الاخرى، يلجأ الى المادي ، الى الثقيل ، الى المصمت ، ليعطيه شكلا واضحا ، لكنه ليس عينيا ولا روحيا حقا في ذاته . وفي مثل هذه الشروط لا يمكن ان تكون العلاقة بين المضمون والشكل الحسي ــ وهي العلاقة التي بفضلها يفيض للمضمون الانتقال من تمثل الى تمثل ــ الا من طبيعة رمزية . فالمبنى ، الذي يكون الغرض منه الكشف للآخرين عن مدلول عام ، لا يكون له من هدف سوى هذا الكشف ، ويشكل لهذا السبب رمزا ــ مكتفيا بذاته ــ لفكرة اساسية ، لها قيمة عامة ولغة خرساء برسم الاذهان والنفوس . ترمي اذن منتجات هذه الهندسة المعمارية الى تشغيل الفكر ، الى ايقاظ تمثلات عامة ، بدل أن تكون محض

غلاف او محيط لمدلولات لها سلفا شكلها . ولهذا فان الشكل الذي يشف عن مضمون كهذا لا يكفي ان تكون له قيمة العلامة ، نظير الصلبان التي ننصبها فوق قبور موتانا او نظير نصُب الحروب التذكارية . صحيح أن اشارات من هذا النوع يمكن ان توقظ تمثلات ، لكن الصليب بحد ذاته او ركام الحجارة بحد ذاته ليسا قادرين على توليد التمثل المحدد المطلوب ايقاظه ، وذلك على وجه التحديد لانهما قادران على توليد تمثلات اخرى كثيرة . ذلكم هو المفهوم العام للفن في الطور الذي سندرسه فيما يلي .

من الممكن القول ، بالفعل ، ان أمما بأسرها لم تتمكن من ان تعطي ديانتها وحاجاتها وصبواتها الاكثر حميمية من تعبير واع آخر غير التعبير المعماري . وتلكم هي ، بصورة خاصة ، حال شعوب الشرق (وكانت سنحت لنا الفرصة للتنويه بذلك في معرض حديثنا عن الفن الرمزي) . وإبداعات الفن المعماري في بابل والهند ومصر القديمة ــ وهي الابداعات التي صمدت لأجيال وأجيال ، وللكثير الكثير من تقلبات الزمن وصروفه ، والتي ما عاد لها من وجود في ايامنا هذه الا بصفة أنقاض وخرائب في بعض الاحوال ــ نقول : ان هذه الابداعات التي تدهشنا وتنتزع اعجابنا بأحجامها وضخامتها ، تنطق بكل بعد من أبعادها بذلك الطابع الرمزي او تمثل الى حد كبير نتاجا رمزيا . وهي اعمال وقفت بعض الشعوب ، في بعض العصور ، حياتها كلها ونشاطها كله على تشييدها .

فيما يتعلق بمسألة تقسيم اكثر تحديدا لهذا الفصل وبمسألة التشكيلات التي سندرسها فيه ، لنقل للحال اننا لا نستطيع ، في كلامنا عن هذه العمارة ، ان نجعل نقطة انطلاقنا ، كما سنفعل لاحقا عند كلامنا عن العمارة الكلاسيكية والرومانسية ، أشكالا محددة ، أشكال المنزل على سبيل المثال ، لان العمارة الشرقية لا تقدم لنا ، لا بمضمونها ولا بشكلها ، اي مبدأ يتيح لنا تتبع تطورها واستشفاف الرابطة التي تربط آثار هذه العمارة بعضها

ببعض . فالمدلولات ، التي تقوم مقام المضامين ، تبقى ، كما في الرمزي بوجه عام ، تمثلات عامة ، مجردة من الشكل ، تجريدات مقتبسة من حياة الطبيعة ، تارة منعزلة ، وطورا مربوطة ربطا اعتباطيا ، إما ببعضها بعضا ، واما بأفكار يكمن مصدرها في الواقع الروحي ، من دون ان تترابط فيما بينها بوصفها انبثاقات لذات واحدة . ونقص الترابط هذا يتظاهر في أشكال بالغة التنوع ، والهدف الذي تنشده العمارة يكمن فقط في جعل هذا الجانب تارة ، او ذاك طورا ، منظورا وفي متناول الادراك ، عن طريق ترميزه. وبالنظر الى تنوع المضمون هذا يتعذر تقديم وصف كامل شامل به ، وسأراني مضطرا الى حصر عرضي بأهم النقاط ، متبنيا الترتيب التالي .

يتألف المضمون ، كما قلنا ، من تصورات عامة أشبه ما تكون، بالنسبة الى الافراد والشعوب ، بمحطة داخلية ، بمركز يتساتل نحوه ويتجه اليه كل ما يختلج في وعيهم ووعيها . اذن فالهدف الرئيسي الذي يناظره هذا النوع من الانشاءات يتمثل في ان تكون بمثابة مقر للاجتماع لشعب او لشعوب عدة ، ومن الممكن ايضا أن يرتبط بهذا الهدف هدف آخر يرمي ، من خلال الشكل المعطى للمبنى ، الى بيان كنه الرابطة التي تربط بين الناس ، أعني التمثلات الدينية للشعوب ، وهذا ما يعطي التعبير الرمزي لهذه الآثار مضمونا اكثر وضوحا .

غير ان العمارة لا يسعها التوقف عند تعيين البداية الكامل هذا . فالتشكيلات الرمزية لا تلبث ان تتمايز ، فيتوضح ويتحدد المضمون الرمزي لمدلولاتها اكثر فأكثر ، مما يخلق ايضا بين أشكالها فروقا متزايدة الحدة كما ، على سبيل المثال ، بين الاعمدة القضيبية والمسلات ، الخ . ومن جهة اخرى ، وطردا مع تعاظم استقلال الاجزاء ، تنزع العمارة الى التطور باتجاه النحت ، والى تلبس أشكال عضوية ، هي أشكال الحيوانات

والهيئة البشرية . ولكن من خلال اعطائها أحجاما مفرطة الضخامة، ورصفها الواحدة بجانب الاخرى ، وإحاطتها بأحرام وجـــدران وأبواب وممرات ، وباختصار ، من خلال معاملة العناصر النحتية معاملة معمارية . ومثال ذلك تقدمه لنـا تماثيل ابي الهـــول وممنون (١) والمعابد المصرية الكبرى .

تأتي اخيرا مرحلة ثالثة ، هي مرحلة الانتقال من العمـــارة الرمزية الى العمارة الكلاسيكية . وهنا تنفصل العمارة عن النحت وتشرع ببناء ابنية غير متسمة مذّاك فصاعدا بطابـــع معماري صرف .

- ١ -

آثار معمارية معدة لتكون اماكن اجتماع الشعوب

يتساءل غوته : «ما الحرمي ؟» ، ويبادر الى الاجابة : «انه ما يجمع النفوس» . ونستطيع القول ، انطلاقا من هذا التعريف، ان الحرمي Le Sacré ، باعتباره هدف هذا الاجتماع ، وان هذا الاجتماع بالذات ، يشكلان المضمون الاول للعمـــارة المستقلة . والمثال المألوف على ذلك تقدمه لنا أسطورة برج بابل .

---

١ — ممنون : اسم بطل اغريقي ، ملك الاثيوبيين ، انجد طروادة ولقـي مصرعه على يد آخيل . وقد ذهب بعضهم مؤخرا الى القول بأن احد التمثالين الضخمين لأمينوفيس الثالث في طيبة انما يعود في الواقع الى ممنون . وثمة أسطورة تقول انه كلما ضربت أشعة الشمس تمثاله ، اصدر اصواتا متناغمة .

— ٣ —

ففي وادي الفرات النائي شيد الانسان أثرا معماريا هائل الحجم؛ وقد تشارك الناس جميعا في بنائه ، وهذا التشارك هو ما يؤلف هدف الاثر ومضمونه على حد سواء . ولم يكن هذا الاجتماع المراد خلقه محض رابطة أبوية ، بل على العكس : فقد كان بمثابة اعلان عن انحلال هذه الرابطة ، وكان المفروض بالبناء الذي كان سيرتفع حتى يتصل بالغيوم ان يدل تحديدا على تموضع هـــذا الانحلال وعلى تحقيق اتحاد أوسع نطاقا . وقد ساهمت فيه جميع شعوب ذلك العصر ؛ ولئن اقتربت بعضها من بعض لانجاز هـــذا الاثر الذي لا قياس له ، ولحفر الارض وتنضيد الكتل الحجرية ، ولإخضاع البلد بأسره لما يشبه تحويلا معماريا ، ولئن أوفت على هذا النحو بالمهام التي تقتضيها في ايامنا هذه الاعراف والعادات والتنظيم الشرعي للدولة ، فانما كان ذلك فقط لتخلق فيما بينها رابطة كان يفترض فيها ألا تكون قابلة للانحلال . ومثل هذا البناء هو في الوقت نفسه رمزي ، بمعنى انه لا يعبر عن الحرمي ، عن الرابطة الجامعة بين البشر ، الا بطريق التلميح ، في شكـــل خارجي صرف . لكن المأثور نفسه يضيف ان الشعوب ، بعد ان اجتمعت في مركز واحد لتحقيق ذلك العمل الاتحادي ، عادت الى الافتراق ليسير كل منها في طريقه الخاص .

ثمة بناء هام آخر تتوفر أدلة على وجوده التاريخي ، ويتمثل بمعبد بعل الذي يتكلم عنه هيرودوتس (الكتاب الاول ، الفصـــل ١٨١) . ولسنا ملزمين هنا بأن ندرس مسألة علاقاته بالتوراة . فهو لم يكن معبدا بحصر المعنى ، اي بالمعنى الذي نعزوه الى هذه الكلمة ، بل كان بالاحرى حرما مقدسا ، ذا شكل مربع ، يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه غلوتين (٢) ، وكان مدخله من ابواب برونزية .

---

٢ ــ الغلوة : مقياس يوناني قديم يعادل ٦٠٠ قدم ، ويتراوح بين ١٤٧ و١٩٢ مترا .
ــم ــ

ويروي هيرودوتس ، الذي شاهد ايضا هذا البناء الضخم ، انه كان ينتصب وسط هذا المذبح برج سميك الجدران (غير أجوف من الداخل ، بل مصمت : **بيرغوس** ستيريوس (٣)) طوله غلـــوة وعرضه غلوة ، وفوق يرتفع برج آخر ، وفوق هذا برج ثالث ، وهكذا دواليك وصولا الى ثمانية ابراج . وكان درب خارجي يقود الى قمته ، وفي منتصف ارتفاعه كانت توجد مصطبة ليستريح عليها الصاعدون . لكن كان يوجد فوق البرج الاخير معبد كبير نصب فيه سرير ميداني كبير مجهز بكل اوازمه ، وقبالة هـــذا السرير طاولة من الذهب . لم يكن في المعبد تماثيل ، وما كان احد من الرجال يقيم فيه ليلا ؛ بل كانت تبقى فيه واحدة من نساء البلد ، يختارها ويعينها الاله نفسه ، بحسب ما كان يروي الكلدانيون ، كهنة هذا الإله . وعلى حد زعم هؤلاء الكهنة انفسهم ، كان الاله بذاته يقدم لزيارة المعبد وللاستراحة على سرير الميدان (الفصل ١٨٢) . صحيح ان هيرودوتس يروي (الفصل ١٨٣) ان الحرَم كان يحتوي الى الاسفل منه على معبد آخر فيه تمثال من الذهب للاله ، مع طاولة كبيرة امام التمثال ، من الذهب هـــي الاخرى ؛ وصحيح انه يتحدث ايضا عن مذبحين موجودين خارج المعبد ومخصصين للاضاحي ؛ لكن لا سبيل الى المقارنة بين هذه الابنية الضخمة وبين المعابد بالمعنى الاغريقي او الحديث للكلمة ، لان المكعبات السبعة الاولى كلها مصمتة ، وأعلاها ، اي الثامن ، هو وحده المتخذ مقاما من قبل الاله اللامنظور الذي لا يؤدي لـــه الكهنة وعامة الناس في هذا البرج العالي اي ضرب من ضروب التوقير والعبادة . اما التمثال فكان في الاسفل ، خارج المبنى ،

---

٣ ـ باليونانية في النص : برج متين مصمت . ـم ـ

بحيث ما كان للبناء من وجود اذا جاز القول الا لذاته ، من دون ان يفيد في غايات عبادية ، وهذا على الرغم من انه كان حرَماً ، وليس محض مركز مجرد للاجتماع . وكان الشكل متروكـــا للمصادفة ، وان كان مكعبا فانما لاسباب مادية صرف تتعلـــق بالصلابة والمتانة ، لكننا نستشف في الوقت نفسه ميلا الى طلب مدلول يعطي الاثر برمته مظهرا رمزيا متفاوت الوضوح ، لا يتحدث عنه هيرودوتس مباشرة ، وانما ينمّ عنه عدد الطوابق المصمتة المتراكب بعضها فوق بعض . فعدد هذه الطوابق سبعة ، بالاضافة الى ثامن هو بمثابة مقام ليلي للاله . ويرمز العدد سبعة هذا في أرجح الظن الى الكواكب السبعة والافلاك السبعة .

في ميديا (٤) ، كانت هناك مدن مبنية لمقاصد رمزية ، نظير اكبتانا على سبيل المثال بأسوارها الدائرية السبعة التي يـروي هيرودوتس (الكتاب الاول ، الفصل ٩٨) انه عن قصد ، او بفعل تضاريس الارض ، لم يكن اي سور منها بارتفاع الاسوار الاخرى، وأن كل سور كان مطليا بلون مغاير لالوان الاسوار الاخرى : الاول ابيض ، والثاني اسود ، والثالث أرجواني ، والرابـــع ازرق ، والخامس احمر ، والسادس مكسو بالفضة ، والسابع بالذهب؛ وفي داخل السور الاخير هذا كان يوجد القصر الملكي والخزينة . ويقول كرويزر (٥) في معرض كلامه عن رمزية هذه العمارة : «ان اكبتانا ، المدينة الميدية ، بقصرها الملكي الذي في وسطها ، تمثل،

---

٤ ــ ميديا : مقاطعة في شمال غربي ايران ، عاصمتها اكبتانا ، فيها عدد من الآثار يعود تاريخها الى القرن الثامن ق.م. ــم ــ

٥ ــ فريدريش كرويزر : فيلسوف الماني (١٧٧١ ــ ١٨٥٨) ، له دراسات في الميتولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان ، وكتاب يرجع اليه هيغل تكرارا وهو **الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم** . ــم ــ

بأسوارها الدائرية السبعة وفتحاتها ، المطلية بسبعة ألـــوان مختلفة ، أفلاك السماء المحيطة بالجمال الشمسي» .

– ٢ –

آثار معمارية ، وسيطة بين العمارة والنحت

الطور الذي سندرسه الان هو الطور الذي تتبنى فيه العمارة كمضمون لها مدلولات اكثر عيانية وتبحث، لتمثيل هذه المدلولات، عن أشكال **اكثر عيانية** ايضا ، وان كانت تحققها إما بعزلها واما بتجميعها في انشاءات كبيرة ، لا على نحو نحتي ، ولكن بـدون الخروج من مضمارها الخاص ، المضمار المعماري . وسيكون لزاما علينا هذه المرة ان ندخل في تفاصيل اكثر خصوصية ، من دون ان ندعي الكمال في العرض ، كما من دون ان نستبيح لانفسنـا الكلام ، بهذا الخصوص ، عن تطور **قبلي** ، لان الفن اذ يسعى في آثاره الى التوسع بقدر توسع تصورات العالم والتمثلات الدينية الواقعية والتاريخية ، لا يفلح على الدوام في تحاشي العرضي والعادم اللزوم . ويأتي التعيين الرئيسي من اقتران العمـارة والنحت ، ولكن مع رجحان كفة الاولى .

أ – الاعمدة الفالوسية ، الخ

في معرض كلامنا عن الشكل الفني الرمزي كانت قد سنحت لنا الفرصة لنبيّن كيف خص الشرق الحيوية العامة للطبيعة بعبادة خاصة ، متنوعة الاشكال ، وكيف كان يعبد لا الروحية ولا قوة الوعي ، بل طاقة التناسل الانجابية . وهذه العبادة ، التي كانت

منتشرة في الهند بوجه خاص ، امتدت ايضا الـــى فريجيا (٦) وسوريا ، في معالم إلهة الخصب الكبرى التي تبناها الاغريـــق بدورهم . لكن القوة الانجابية العامة للطبيعة كانت تُمثَّل وتعتبر مقدسة في شكل اعضاء التناسل الحيوانية بوجه خاص ، ومنها الفالوس (٧) والقضيب . ولقد كانت هذه العبادة ذائعة بصـــورة خاصة في الهند ، لكنها لم تكن مجهولة تماما في مصر ايضا ، حسبما يروي هيرودوتس (الكتاب الثاني ، الفصل ٤٨) . وكانت شعائر هذه العبادة تؤدى اثناء الاحتفالات بعيد ديونيسوس (٨) . يقول هيرودوتس : «بدلا من القضيب ابتكروا اشياء اخرى بطول ذراع ، مزودة بخيط ؛ وكانت تحملها النساء ، فاذا مـــا شددن الخيط انتصبت هذه الاشياء في الهواء كصورة عن آلة الرجــل التناسلية ، وبمثل حجم بقية الجسم تقريبا» . وقد تبنى الاغريق العبادة نفسها . ويقول هيرودوتس بصريح العبارة (الفصل ٤٩) ان ميلامبوس (٩) ، الذي كان على معرفة بالاحتفال القرباني المصري لتكريم ديونيسوس ، قد جلب الفالوس الذي صار الناس يتجولون به اثناء تلك الاحتفالات تكريما للاله . وفي الهند بصورة رئيسية تمخضت عبادة القوة المنجبة ، في شكل اعضاء تناسلية ، عـــن آثار معمارية لها هذا الشكل وهذا المدلول : ابنية ضخمة لها شكل اعمدة ، مشيدة من الحجر ، غليظة كالابراج ، أعرض عند القاعدة

---

٦ ــ فريجيا : منطقة في شمال غربي آسيا الصغرى ، اشتهرت بعبـــادة الالهة قيبيليا، وتناوب على احتلالها الاغريق والفرس والمقدونيون والرومان. ــم ــ

٧ ــ الفالوس Phallus : عضو الذكورة . ــم ــ

٨ ــ ديونيسوس : إله الكرمة والخمر عند الاغريق ، وهو عند الرومـــان باخوس ، وأصله فينيقي (ادونيس) . ــم ــ

٩ ــ ميلامبوس : اي الخلاسي . ــم ــ

منها عند القمة . وفي باديء الامر كانت هذه الاشياء تُعبد لذاتها، وفي زمن لاحق فحسب صارت تُحدث فيها فتحات وفجوات توضع فيها صور للآلهة ، وهذه عادة درجت فيما بعد في معابد الاغريق الصغيرة المتنقلة . لكن نقطة الانطلاق تظل متمثلة بالهند بأعمدتها الفالوسية غير المجوفة التي حولت فيما بعد الى باغودات (١٠) عن طريق فصلها الى قوقعة ونواة . وآية ذلك ان الباغودات الهندوسية الحقيقية ، التي ينبغي تمييزها عن النماذج المقلدة الاسلامية وغير الاسلامية ، المتأخرة زمانيا ، لا تشبه في شيء المنازل ، وانما هي ضيقة وعالية ومبنية وفق نموذج الاعمدة. ونلتقي المدلول نفسه والشكل ذاته في تصميم جبل مروى (١١) ، المضخم بالخيال ، والممثل في شكل فريد يعلو البحر اللبني ومنه تولد العالم . ويأتي هيرودوتس ايضا ، من جانبه ، بذكر اعمدة من هذا النوع ، لها تارة شكل العضو الجنسي المذكر ، وطورا شكل الاعضاء الجنسية المؤنثة . ويعزو بناءها الى سيزوستريس (١٢) (الكتاب الثاني ، الفصل ١٦٢) الذي أمر بتشييد نماذج لها ، في اثناء حملاته ، لدى جميع الشعوب التي تغلب عليها . لكن هذه الاعمدة لم يكن قد بقي لها من وجود في زمن هيرودوتس (١٣) ؛ فلم يشاهد نماذج منها الا في سورية

---

١٠ ــ الباغود : معبد هندي او صيني او ياباني متعدد الادوار . ــم ـ

١١ ــ مروى : عاصمة مملكة مروى (القرن ٤ ق.م ــ ٤ ب.م) ، تحدث عنها هيرودوتس ، فيها آثار أسوار ومعابد ، اشهرها هيكل الشمس ، شهيرة بأهرامها، فيها قبور ملوك نبتة . ــم ـ

١٢ ــ سيزوستريس : هو سنوسرت : اسم لثلاثة فراعنة من السلالة الثانية عشرة ، ثالثهم (١٨٨٧ ــ ١٨٥٠) هو الذي اشتهر بحروبه وفتوحاته. ــم ـ

١٣ ــ معلوم ان هيرودوتس ، المعروف باسم ابي التاريخ ، والذي طاف بالعالم المعروف في زمانه ، وبخاصة العراق ومصر وفينيقيا ، عاش في القرن الخامس ق.م (نحو ٤٨٤ ــ ٤٢٠) . ــم ـ

الفصل ٦٠١) . وهو اذ عزاها الى سيزوستريس ، فانما امتثالا على الارجح للمأثور . ثم انه ، باعتباره اغريقيا قحا، يحول مدلولها الطبيعي الى مدلول معنوي ، ويروي بهذا الصدد : «كلما واجه سيزوستريس ، اثناء حملاته ، شعوبا تبدي شجاعة وبسالة في القتال ، كان يأمر بأن تغرس في اراضيها أعمدة عليها نقوش تذكر اسمه واسم بلده ، وكذلك واقعة خضوع هذه الامصار لسلطانه . أما حين كان يحرز ، على العكس ، نصرا سهلا ، من دون أن يلقى مقاومة ، فكان يأمر بأن تضاف الى ذلك النقش صورة عضو جنسي مؤنث ، تدليلا على ان الشعب المغلوب أظهر جبنا في القتال» .

ب ـ المسلات ، الخ

في مصر بصورة رئيسية نلقى هذه الآثار التي هي شكل وسيط بين العمارة والنحت . وينبغي ان ندرج في عداد هذه الآثار المسلات ، مثلا ، التي وان يكن لها شكل متناظم لا يستعير شيئا من الطبيعة العضوية والحية ، من نبات او حيوان او هيئة بشرية ، فانها لم تشيد لتكون معابد او منازل ، بل ابتكرت لذاتها ، وهي ترمز الى الاشعة الشمسية . يقول كرويزر (**الرموز** ، الطبعة الثانية ، ص ٤٦٩) : «يسود ميترا ، إله الميديين والفرس ، في مدينة الشمس المصرية (اون ـ هليوبوليس) حيث يتذكر في الحلم انه مطالَب بأن يبني مسلات ، اي أشعة شمسية حجرية ، وبأن يحفر عليها حروفا تسمى بالمصرية» . وكان سبق لبلينوس (١٤) ان عزا هذا المدلول الى المسلات (الكتاب ٣٦ ، ١٤ ،

---

١٤ ـ بلينوس الشيخ : عالم طبيعيات روماني (٢٣ ـ ٧٩) ، مؤلف **التاريخ الطبيعي** في ٣٧ كتابا ، وهو بمثابة موسوعة للعلوم في العصور القديمة . ـ م ـ

والكتاب ٣٧ ، ٨) . وكانت المسلات مكرسة في الواقع لإلـــــه الشمس الذي منه تتلقى الاشعة التي يفترض فيهـــا في الوقت نفسه ان تمثلها . ونلقى في بعض الانشاءات الفارسية ايضا أشعة نارية تنقدح من الاعمدة (كرويزر ، م١ ، ص ٧٧٨) .

علاوة على المسلات ، يجب ان نذكر في المقام الاول تماثيل ممنون . فقد كان لتماثيل ممنون الكبيرة ، في طيبة ، شكــــل انساني ؛ وقد شاهد سترابونيس (١٥) واحدا منها لم تمتد اليه يد الزمن بسوء ، وكان منحوتا من حجر واحد ، بينما لم يبـــق الثاني ، الذي كان يصدر عنه رنين عند طلوع الشمس ، محافظا على هذه الخاصية في زمنه . كانا عبــــارة عن شكلين بشريين جالسين ، هائلي الحجم ، عظيمين ومصمتين الى درجة كانـــا يبدوان معها لاعضويين ، وأقرب الى فن العمارة منهما الى فـــن النحت ؛ وكانت هناك ايضا صفوف وصفوف من هذه التماثيل ، واطراد ترتيبها وأحجامها يأذن للرائي بأن يعتبرها انتقالا مـــن النحت الى العمارة . وبحسب ما يذهب اليه هيرت (**تاريـخ فن العمارة** ، م١ ، ص ٦٩) ، فان التمثال المرنان الضخم ، الـــذي يقول عنه بوزانياس (١٦) ان المصريين كانوا يعتبرونه تمثالا لبتاح ممفيس ، لم يكن تمثال إله ، بل تمثال ملك كان يقوم هناك نصبه، مثله مثل اويزيمانداياس (١٧) وغيره . ومهما يكن من امر ، فـــان هذه الانشاءات الضخمة كان يفترض فيها أن تمثل ، بقدر أو

---

١٥ — سترابونيس : جغرافي اغريقي (نحو ٥٨ ق.م — ٢٥ ب.م) ، مؤلف **مذكرات تاريخية** وكتاب ثمين في **الجغرافية** . —م—

١٦ — بوزانياس : جغرافي ومؤرخ اغريقي من القرن الثاني ب.م ، مؤلف **وصف اليونان** . —م—

١٧ — اوزيمانداياس : اسم محرف لرعمسيس الثاني . —م—

بآخر من الوضوح ، شيئا أعم من ذلك . فقد كان المصريـــون والاحباش يعبدون ممنون ، ابن الفجر ، ويرفعون اليه الاضاحي لحظة ترسل الشمس أشعتها الاولى ، فيطفـــق التمثال تحت تأثيرها يرن ويتكلم تحية للمؤمنين . هكذا نرى ان اهمية هـــذا التمثال المرن" لا تتأتى له من شكله فحسب ، بل ايضا من طبيعته الحية ، الدالة ، الموحية ، الفارقة بتمامها بعد في الرمزية .

ان ما قلناه عن تماثيل ممنون الضخمة ينطبق ايضا على أبوات الهول التي تسنى لي آنفا ان أبرز للعيان مدلولها الرمزي . وفي مصر عدد لا يقع تحت حصر من أبوات الهول وبأحجام مخيفة . ومن أشهرها ابو الهول الموجود بجوار مجموعة اهرام القاهرة . طوله ١٤٨ مترا ، وارتفاعه من المخالب الى الرأس ٦٥ مترا؛ وطول قائمتيه الممدودتين الى الامام ، من الصدر الى أطراف المخالب ، ٥٧ مترا ، وارتفاع المخالب ٨ أمتار . لكن هذه الكتلة الهائلة لم تنحت في مكان آخر ثم جرى نقلها الى الموضـــع الذي هي فيه ؛ فعندما حفر وصولا الى قاعدتها ، تبين انها قائمـــة على ارض كلسية ، بحيث ان كل ذلك الاثر الهائل قد" من صخر واحد ، هو جزء منه ليس الا . وهذا ، بحصر المعنى ، أثر نحتي هائل الحجم . لكن أبوات الهول كانت مصفوفة بالمقابل في صفوف متوازية ، بحيث تحد" الممرات ، وهذا ما يعطيها طابعا معماريا .

جـ ــ المعابد المصرية

ان جميع هذه الآثار لا تبقى على كل حال منفردة ، منعزلة ، وانما هي مضاعفة بحيث تشكل معابد ومتاهات وتجاويف تحت أرضية ، تستخدم جماعيا ، وتحاط بأسوار ، الخ .

فيما يتعلق ، اولا ، بالمعابد المصرية ، فان الطابع الرئيسي لهذا الفن المعماري العظيم الذي نملك عنه اليوم فكرة واضحة بما فيه

الكفاية ، بفضل الابحاث الفرنسية المنشورة مؤخرا ، يتمثل في كونها عبارة عن انشاءات مفتوحة، بلا سقف، وبلا ابواب وممرات، محاطة بأسوار ، وعلى الاخص بصفوف من الاعمدة ، بغابات من الاعمدة ، وكلها أعمال هائلة الحجم ، عظيمة التنوع داخليا ، الغرض منها ليس ان تكون ملاذا لإله ومكان اجتماع للمؤمنين ، بل ان تثير بحد ذاتها الدهشة ، بضخامة أحجامها وكتلتها ؛ كذلك فان الغرض من كل شكل من الاشكال التي يضمها هذا المعبد ان يجعل الاهتمام كله يتركز عليه ، بصفته رمزا لمدلولات عامة ، او أن يقوم بوظيفة كتاب اذا كانت المدلولات ينمّ عنها لا الشكل نفسه ، بل الكتابات المنقوشة والصور المحفورة على الجدران . وبوسعنا ، من جهة اولى ، ان نرى في هذه الانشاءات الجبارة مجموعات من التماثيل كثيرة التعداد وتكرر كلها الشكل عينه بحيث تغدو صفوفا وتكشف من جهة ثانية ، بترتيبها وتناظمها هذا، عن مقصدها المعماري الذي يشكل بدوره غاية في ذاته ، بدل ان يكون مجرد ركيزة للهيكل العام للبناء وللسقوف .

ان الانشاءات المتفاوتة الضخامة من هذا النوع كانت تبدأ بدرب مبلط ، عرضه ، بحسب ما يذكر سترابونيس ، مئة قدم ، وطوله أكبر بثلاث مرات او اربع . وعلى كلا جانبي هذا الدرب (دروموس) (١٨) كانت تنتصب أبوات هول ، في صفوف تتراوح بين ٥٠ و١٠٠ ، وبارتفاع يتراوح بين ٢٠ و٣٠ قدما . وكان ينتهي بمدخل عظيم (بروبيلون) (١٨) ، أعرض في الاسفل منه في الاعلى ، مع أعمدة مربعة ودعائم لا يحصر لها عد ، يبلغ ارتفاعها عشرين ضعف قامة الانسان ، بعضها حر ومستقل ، وبعضها مجتمع في شكل جدران ، أعرض في الاسفل منها في الاعلى ، ويصل ارتفاعها الى ٥٠ او ٦٠ قدما ، من دون أن تترابط بحيطان

---

١٨ – باليونانية في النص . –م–

مستعرضة ، ومن دون ان تحمل عوارض ، وباختصار ، من دون ان تشكل صورة أولية لمنزل. وخلافا للجدران العمودية المخصصة لحمل عوارض ، فان الحيطان المستعرضة تنم عن انتمائها الى العمارة المستقلة . وتستند هنا وهناك تماثيل ممنون الى هـذه الجدران التي تشكل ايضا أروقة، والتي تغطيها كتابات هيروغليفية ورسوم محفورة ، مما يعطيها ، بحسب ما يذكر الفرنسيون الذين شاهدوها مؤخرا ، مظهرها كنسيج قطني مطبوع . وبوسعنا ان نرى فيها صحائف كتاب تؤتي ، وقد حبست في ذلك المكان ، مفعولا مشابها لذاك الذي تحدثه اصوات جرس بعيدة ، عندما توقظ أفكارا غامضة ومشاعر اعجاب وتبتل مبهمة . وتتعاقب الابواب بأعداد كبيرة ، متناوبة مع صفوف من أبوات الهول ؛ او قد نصل الى فسحة مكشوفة يحيط بها السور العام الذي تعلوه صفوف من الاعمدة . وتأتي بعد ذلك فسحة مغطاة ، لا تستخدم كمسكن ، بل تمثل غابة حقيقية من الاعمدة التي ــ بدل ان تشكل قببا ــ تحمل بلاطات حجرية . وبعد أروقة أبوات الهول وصفوف الاعمدة والاسوار المغطاة بكتابات هيروغليفية ، وبعد بناء أمامي تنتصب مسلات امام أجنحته التي تبدو وكأنها محروسة بأسود ، نصل الى الحرم (سيكوس) (١٨) بحصر المعنى ، الى المحراب الذي تتقدمه احيانا أبهاء أخرى او تحيط به أروقة أضيق ، المحراب الذي يروي سترابونيس انه كان معتدل الأبعاد ، وأنه كان يوجد فيه في كثير من الاحيان شكل حيوان بدلا من تمثال إله . وكان ملاذ الاله هذا في كثير من الاحوال أحادي الحجر . هكذا يخبرنا هيرودوتس (الكتاب الثاني ، الفصل ١٥٥) أن معبد بوتو كـان يتألف من كتلة واحدة ، منحوتة طولا وارتفاعا ، وان أسواره ،

---

١٨ ــ باليونانية في النص . ــم ــ

المتساوية جميعها ، كانت بطول ٤٠ عونا (١٩) ، وان سقفه كان يتألف ايضا من بلاطة واحدة يبلغ عرضها ٤ أعوان . بيد ان الأحرام أصغر حجما ، بوجه عام ، من ان تتسع لجماعة المؤمنين؛ والمعبد بدون جماعة المؤمنين لا يعود معبدا : وانما هو مقر تحفظ فيه الكنوز والتماثيل المقدسة ، الخ .

هكذا يطوف المرء ساعات وساعات بتلك المباني ، بصفوفها من الاشكال الحيوانية والابواب الواسعة والاسوار والاعمدة الهائلة الاحجام ، الأميل الى العرض تارة والى الضيق طورا ، بمسلاتها المنثورة هنا وهناك ، وكل شيء من هذه الاشياء يناظر على الارجح هذا الفعل او ذاك وهذه الشعيرة أو تلك من أفعال العبادة وشعائرها ، من دون ان يكتشف في تلك الكتل الضخمة من الحجارة ، المنتصبة بعضها فوق بعض ، اي تجلٍ للالهي . بل تشتمل جميع هذه المدلولات بالاحرى على مدلولات رمزية ، على أعتبار ان عدد أبوات الهول والممنونات وترتيب الاعمدة والاروقة يناظر عدد ايام السنة ، والابراج الفلكية الاثني عشر ، والكواكب السبعة ، وأوجه القمر الكبرى ، الخ . وجزئيا لا يكون النحت قد انعتق بعد من إسار العمارة ، وجزئيا تُعامل العناصر المعمارية حقا والمقاييس والسطوح وعدد الاعمدة والاسوار والدرجات ، الخ ، على نحو لا تشكل معه غايات في ذاتها ، بحكم توازنها وجمالها وتساوقها ، الخ ، بل تتلقى تعيينا رمزيا . هكذا يحملنا كل شيء على الاعتقاد بأنها عبارة عن ابداعات وانشاءات كان فيها فعل الابداع والانشاء بالذات ضربا من العبادة يشارك فيه الشعب قاطبة ، مع مليكه . ولقد كان العديد من المنشآت ، نظير الاقنية، وبحيرة مويريس (٢٠) ، وكل الانشاءات المائية بوجه عام ، ترمي

---

١٩ – العون : مقياس الماني قديم يعادل ١٨٨ر١ م . –م–

٢٠ – مويريس : من بحيرات مصر القديمة . –م–

الى تيسير أمور الزراعة واتقاء شر فيضانات النيل . هكذا يروي هيرودوتس (الكتاب الثاني، الفصل ١٠٨) ان البلاد بأسرها ـ وكان يمكن حتى ذلك اليوم الطواف بها على صهوة حصان او في عربة ـ قطّعت بالاقنية ، بأمر من سيزوستريس ، مما أغنى عن الحاجة الى استعمال الجياد والعربات . غير ان الانشاءات الحقيقية كانت تلك الانشاءات الدينية التي بناها المصريون غريزيا ان جاز التعبير، مثلما يبني النحل قفيره . فقد كان نظام الملكية عندهم يشرّع لمرة واحدة ونهائية ، وكذلك كانت الحال فيما يتعلق بسائر شروط حياتهم ، وكانت ارضهم خصبة الى حد لا يصدق وما كانت تتطلب فلاحة شاقة ، بل كان العمل كله يقتصر على البذر والجني . وما كانوا يعيرون كبير بال لتلك المشاغل والمآثر التي تملأ تاريخ شعوب اخرى، وباستثناء قصص الكهنة عن مشاريع سيزوستريس البحرية ، لا يرد ذكر في حولياتهم لأسفار بحرية؛ وبوجه الاجمال، تبدو حياة المصريين وكأن لم يكن لهم من هدف آخر سوى البناء والتشييد ، من دون ان يتخطوا حدود بلادهم . لكن النمط الرئيسي لإبداعاتهم العظيمة الحجم يتمثل بالعمارة الرمزية ، لان الداخلية الانسانية او الروحية لا تُعقل بعد هنا في اهدافها وتظهيرات هذه الاهداف لتكون موضوعا ونتاجا لنشاط حر . والوعي لم يصل بعد الى النضج ، وتكوينه لم يكتمل ، فهو لا يلتقي ذاته ولا يهتدي اليها بعد ، وانما يبحث ويجس ويحاول ، فينتج وينتج ، ولكن من دون ان يصل ابدا الى رضى كامل ، وبالتالي بلا توقف ولا استراحة . وآية ذلك ان الروح الواعي لذاته لا يصل الى مبتغاه الا في الشكل المطابق له فحسب ، مما يتيح له ان يفرض حدودا على تظهيره . اما العمل الفني الرمزي ، على العكس ، فيبقى على الدوام لامحدودا بقدر او بآخر .

في عداد آثار العمارة المصرية هذه تدخل ايضا المتاهات ، وهي عبارة عن باحات ذات اعمدة ، تحف بها من حولها دروب بين الاسوار ، متداخلة على نحو غامض ؛ وهدف هذا التداخل ليس

ان يطرح معضلة لا معنى لها : معضلة اكتشاف المخرج ، بل تنزيه الزائر عبر الالغاز الرمزية . وبالفعل، ان الغرض من هذه المسالك، كما تقدم بي القول ، محاكاة مسار الافلاك السماوية ووضعه في متناول الادراك . وهي مشقوقة في جزء منها فوق الارض ، وفي جزئها الآخر في باطن الارض ، كما انها مجهزة بغرف وقاعات مغطاة جدرانها بالكتابات الهيروغليفية . وأعظم متاهة شاهدها هيرودوتس كانت تلك الموجودة على مقربة من بحيرة موريس . وذكر انه وجدها عظيمة للغاية حتى ليستحيل وصفها ، وهي تتجاوز في حجمها الاهرام بالذات . وعزا بناءها الى الملوك الاثني عشر ووصفها على النحو التالي . فالبناء برمته ، وهو مسور بسور واحد ، يتألف من طابقين ، واحد فوق الارض والثاني تحتها . وهو يعدّ في جملته ثلاثة آلاف حجرة ، اي الفا وخمسمئة في كل طابق . وكان الطابق العلوي — وهو الطابق الوحيد الذي أمكن لهيرودوتس ان يزوره على ما يبدو — ينقسم الى اثنتي عشرة باحة متراصفة ، ذات ابواب متواجهة ، ستة منها مشرعة نحو الشمال ، وستة نحو الجنوب ؛ وكان يحيط بكل باحة صف من الاعمدة من حجارة بيضاء أحسن تربيعها . ويردف هيرودوتس فيقول انه في مستطاع المرء أن يدلف من الباحات الى الحجرات ، ومن الحجرات الى الردهات ، ومن الردهات الى غرف اخرى ، ومن الحجرات الى الباحات . ويرى هيرت Hirt (**تاريخ العمارة لدى القدامى** ، م١ ، ص ٧٥) أن هيرودوتس لا يعطي هذا التفصيل الاخير الا للتوكيد على ان الحجرات كانت ملاصقة للباحات . ويذكر هيرودوتس ايضا ان الكثير من أروقة المتاهة قد أثار اكثر من مرة دهشته وعجبه بمساحاتها المكشوفة وبالمنحنيات الكثيرة التي ترسمها بين الباحات . ويصفها بلينوس (الكتاب ٣٦ ، ١٩) بأنها معتمة ، تتعب الغريب بتعرجاتها ، ويروي ان فتح الابواب يحدث صوتا شبيها بهزيم الرعد . اما سترابونيس — وهو كشاهد عيان اهل للتصديق بقدر هيرودوتس — فيذكر

ايضا ان ممرات المتاهة كانت تحيط بالباحات ، والمصريون على الاخص هم الذين ابتنوا هذا النوع من المتاهات ، لكننا نجـــــد متاهات على نسقها ، وان أصغر حجما ، في كريت وموره (٢١) ومالطا .

بالنظر الى ان هذه العمارة، بحجراتها وردهاتها، تداني في الشبه عمارة بيوت السكن ، وبالنظر ايضا الى ان القسم السفلي مـــن المتاهة ، الذي حظّر على هيرودوتس دخوله ، كان يستخدم ، على ما روى هذا الاخير ، كمدفن لبناة المتاهة وللتماسيح المقدسة ، بحيث ان العنصر الرمزي في هذه الابنية كان يتمثل فقط بالممرات والاروقة المتداخلة والمتشابكة ، ففي وسعنا ان نرى في هـــذه الآثار شكلا من العمارة الرمزية التي كانت قد شرعت بالاقتراب من العمارة الكلاسيكية .

- ٣ -

الانتقال من العمارة المستقلة الى العمارة الكلاسيكية

مهما تكن الابنية التي تقدم وصفها باعثة على الدهشة ، فـــان العمارة تحت الارضية ، التي كانت شائعة شيوعا عظيما لــــدى شعوب الشرق والهندوس والمصريين ، تبدو ايضا اغرب وأبعث على العجب. فكل ما شيد فوق الارض لا يصلح للمقارنة مع الابنية تحت الارضية التي نجدها في الهند ، وفي سالسبت بمواجهـــة

---

٢١ – موره : شبه جزيرة في جنوبي اليونان ، كان يعرف ايضا باســـم البيلوبونيز . ـم ـ

بومباي ، وفي ايلورا (٢٢) ، وفي صعيد مصر والنوبة . وفي هذه التجويفات الاخاذة تتجلى لاول مرة الحاجة الى التحويط . ولئن طلب بنو الانسان المأوى في الكهوف ، وأقاموا فيها ، اذ لم يكن لهم من مساكن غيرها ، فذلك كله تفسره الحاجة الماسة الى الانتواء . ولقد وجدت أشباه هذه التجاويف في جبال فلسطين؛ وكانت تتألف من عدة طوابق يمكن ان يلوذ بها آلاف الاشخاص . وقد عثر ايضا في جبال الهارز ، قرب غوسلار ، في اقليم راملسبرغ ، على حجرات كان يلتجيء اليها الناس بمؤنهم وذخيرتهم .

أ - الابنية تحت الارضية في الهند ومصر

غير أن الابنية الهندوسية والمصرية تحت الارضية تختلف اختلافا بيّنا . فقد كانت تستخدم بصفة جزئية كأماكن للاجتماع وككاتدرائيات تحت أرضية ، وكان الغرض منها توليد الحميا الدينية والمساعدة على استجماع النفس والخشوع ، وكانت تربل بالاشارات الرمزية . وكانت تتألف من صفوف من الاعمدة وأبوات الهول والمنونات والفيلة والاصنام الضخمة ، وكانت هذه كلها منحوتة في الصخر وتؤلف وإياه في الوقت نفسه كلا واحدا، اذ كانت الضرورة تقضي بالاقتصاد في المساحة في هذه التجاويف. وكان المدخل الى بعض هذه الابنية من الشق الامامي ، الواسع الفرجة ، من الصخر ، بينما كان بعضها الآخر معتما ، فينار

---

٢٢ - ايلورا : موقع أثري في الهند ، منحوت في الصخور ، وكثير التجاويف . -م-

بالمشاعل او بفتحة من الاعلى .

تبدو هذه التجاويف ، بالمقارنة مع الابنية المشيدة في الهواء الطلق ، اكثر بدائية ، وهذا ما يبيح لنا ان نرى في المباني العجيبة المشيدة فوق الارض محاكاة متطورة للابنية تحت الارضية . وبالفعل ، تستجيب مباني الهواء الطلق لحاجات سلبية اكثر منها ايجابية . فالانثواء والاختباء في باطن الارض حاجة اكثر بدائية وأكثر طبيعية من حاجة الحفر والنبش وطلب مواد البناء وتجميعها ونحتها . وبوسعنا القول ، من هذه الزاوية ، ان الكهف سابق في الزمن للكوخ . والكهف ينطوي على توسيع اكثر مما ينطوي على تحديد ، او على توسيع مرشح لان يغدو تحديدا وتسويرا ، على اعتبار ان نطاقه محدد سلفا . ولهذا يبدأ البناء تحت الارضي بما هو موجود سلفا، وبالنظر الى ان الكتلة الرئيسية تبقى على ما هي عليه في الاصل ، فانه لا يرتفع بمثل الحرية التي ترتفع بها ابنية الهواء الطلق . غير ان هذه الابنية تنتمي في رأيي، رغم طابعها الرمزي ، الى طور اكثر تقدما لانها ، بدلا من ان تكون رمزية خالصة حصرا ، تمتلك منذ ذلك الزمن نطاقا وجدرانا وسقفا ، وباختصار ، تمثل مكانا مسورا بقدر او بآخر ، الغرض منه ايواء التشكيلات الرمزية حقا . وما يواجهنا هنا هو الصورة الاولية والاكثر طبيعية للمعبد ، للبيت ، بالمعنى الاغريقي والمحدث للكلمة .

وينبغي ان ندرج في هذه الفئة ايضا كهوف ميترا (٢٣) ، وان وجدت في منطقة مختلفة كل الاختلاف . فتأليه ميترا وعبادته يعودان في الاصل الى بلاد فارس ، لكن ثمة عبادة مماثلة قد

---

٢٣ ميترا : كبير الآلهة عند الفرس ، رب العناصر وقاضي يوم الدينونة . قامت حوله عبادة سرية انتشرت في اليونان والامبراطورية الرومانية . ـم ـ

انتشرت ايضا في الامبراطورية الرومانية . فنحن نجد في متحف اللوفر بباريس ، على سبيل المثال ، نقيشة (٢٤) مشهورة للغاية تمثل مراهقا يغرز خنجرا في عنق ثور ؛ وقد عُثر عليها في الكابيتول (٢٥) في مغارة عميقة حفرت تحت معبد جوبيتر (٢٦) . وفي مَغْمَر ميترا هذه نلفى ايضا قببا وأروقة ترمز ، على ما يبدو، الى مسار الافلاك السماوية من جهة اولى ، ومن الجهة الثانية (وكما يتضح ذلك اليوم في المحافل الماسونية حيث يقاد المرء عبر أروقة عديدة ويرغم على مشاهدة عروض مسرحية) الى الدروب التي يفترض بالنفس ان تجتازها كيما تتطهر ، وان يكن هذا المدلول معبرا عنه بالنحت وبأشغال اخرى، وليس بصورة معمارية خالصة .

يجدر بنا ايضا ان نذكر ، بهذا الصدد ، الديماميس الرومانية التي كان لها في الاصل ، بكل تأكيد ، غاية مغايرة تماما لما آلت اليه فيما بعد ، عندما جرى استخدامها كمدافن ومجاري مياه وكهاريز ، الخ .

ب ـ مساكن معدّة للموتى .

الاهـرام .

في مستطاعنا ان نعتبر الابنية التي كان الغرض منها ايواء الموتى ، والتي بني قسم منها تحت الارض ، وقسم فوقها ، بمثابة

---

٢٤ ـ النقيشة Bas - Relief ، وهي النقش غير الناتىء. ـم ـ

٢٥ ـ الكابيتول : جبل من سبعة تلال في روما ، فيه معبد جوبيتر الكابيتوليني . ـم ـ

٢٦ ـ جوبيتر : كبير الآلهة عند الرومان ، ويقابله زفس لدى الاغريق. ـم ـ

انتقال بيِّن من العمارة المستقلة الى العمارة النفعية .

ولدى المصريين بوجه خاص تمثل مملكة الاموات رابطة بين العمارة تحت الارضية وأبنية الهواء الطلق ، كما انه في مصر قامت وتوطدت للامنظور مملكة . فالهندوسي يحرق موتاه او يدع الجثث تفسد وتنتن في اي مكان كان ؛ وبنو الانسان ، بحسب التصور الهندوسي ، آلهة او يصيرون آلهة ، وبالتالي يجهل الهندوس التمييز القاطع بين الكائن الحي والميت ، من حيث هو ميت. وعليه فان الابنية الهندوسية ـ اذا لم يكن الاسلام ملهمها ـ لم تبن لتكون مساكن للاموات ، بل تنتمي على ما يبدو ، نظير تلك التجاويف اللافتة للنظر التي تكلمنا عنها ، الى عصر سابق . غير ان التمييز بين الكائن الحي والميت فرض نفسه بقوة على المصريين ، مثلما فرض نفسه عليهم التمييز بين الروحي وما ليس هو بروحي . وما نشهده هنا انما هو ولادة الروح الفردي العيني وصيرورته . وبالتالي كان الموتى يُحفظون ككيانات فردية ويحال بينهم وبين الاندثار والاضمحلال في حضن الطبيعة . والفردية هي مبدأ تمثل الروحي ، لان الروح لا يمكن ان يوجد الا بوصفه فردية او شخصية . لهذا ينبغي ان نرى في صون الموتى وفي الرعاية التي يحاطون بها اول اعتراف بوجود الفردية الروحية ، وذلك لان الفردية هي التي تصان هنا، بدل ان تُطَّرح ، باعتبار ان جثمانها هو ممثلها المباشر والطبيعي . يروي هيرودوتس ، كما تقدم بنا ، ان المصريين كانوا اول من زعم ان نفوس البشر خالدة لا تفنى ، وأنه مهما تكن فكرة الفردية الروحية بعيدة عن الكمال ـ وذلك ما دام المتوفى ملزما بأن يجتاز على مدى ثلاثة آلاف سنة دور الحيوانات البرية والمائية والجوية قبل ان يباح له الدخول الى جسم بشري ـ فان هذه الفكرة ، وما تستتبعه من تحنيط الجسم، تبقى شاهدا على ان المصريين كانوا يؤمنون بدوام الفردية الروحية بعد انفصالها عن الغلاف الجسماني .

هذه الواقعة عينها تلحظ في العمارة التي طرا عليها تطور هام

ابتداء من اليوم الذي بات فيه الروحي يمثّل لذاته ، كمدلول داخلي ، بينما أمسى الغلاف المادي محض اطار معماري . وعلى هذا يمكننا ان نرى في المقابر المصرية المعابد الاولى : فمركز العبادة موضوع فردي ، يشتمل في الظاهر على مداوله الخاص وتعبيره الخاص ، المستقلين عن المكان الذي أودع فيه الميت والذي لا يعدو ان يكون مأوى نفعيا . لكن اولئك الذين يستفيدون من هذا المأوى ليسوا بشرا واقعيين يُبتنى لاستعمالهم قصر او بيت، وانما هم اموات بلا حاجات ، ملوك ، حيوانات مقدسة تقوم لها تلك الابنية الهائلة الحجم مقام الحرم .

وكما حولت الزراعة الحياة البدوية الى طراز من الحياة المستقرة والحضرية ، ساهمت القبور والاضرحة وعبادة الموتى في جمع شمل البشر وصارت ، حتى بالنسبة الى اولئك الذين لا يعيشون حياة مستقرة لانعدام وجود الملكية عندهم ، اماكن للاجتماع ، اماكن مقدسة يذاد عنها ولا يراد لها ، مهما غلا الثمن، ان تسقط في أيدي الغير . هكذا يروي هيرودوتس ، في ما يروي (الكتاب ٢ ، الفصلان ١٢٦ - ١٢٧) ، ان داريوس [٢٧] لما رأى السقيتيين [٢٨] يتهربون من المعركة بعث الى ملكهم برسول وكلفه ان يبلغه انه اذا كان يحسب نفسه قويا بما فيه الكفاية ليقدر على المقاومة ، فما عليه والحالة هذه الا ان يستعد للحرب ، وإلا فلن يعود له من خيار الا في ان يعترف بداريوس ملكا عليه ؛ فكان

---

٢٧ - داريوس : ملك الفرس من ٥٢١ الى ٤٨٦ ق.م ، اعاد بناء وحدة فارس ، وفتح بابل وتراقيا ومقدونيا ، لكن الاغريق هزموه في ماراتون (سنة ٤٩٠ ق.م) . —م—

٢٨ - السقيتيون : شعب ايراني الاصل كانت له دولة في شمال شرقي اوروبا تمتد بين الدانوب والدون . —م—

رد ايدانترسوس انه ما دام السقيتيون لا مدن لهم ولا حقول ، فليس لديهم بالتالي ما يدافعون عنه ، كما ليس لدى داريوس ما يخرّبه ؛ اما اذا كان داريوس يصر على شن الحرب لا محالة ، فما عليه الا ان يهاجم أضرحة آبائهم : وعندئـــــذ سيتبين له ان السقيتيين يعرفون كيف يحاربون ليدافعوا عنها .

تمثل الاهرام اعظم القبور المصرية وأقدمها . وأول ما يسترعي النظر في هذه الابنية المدهشة أحجامها التي تندّ عن القياس ، وان المرء ليتساءل ، رغما عنه ، كم اقتضى بناؤها من وقت ومن انفاق في القوى البشرية . وليس فيها ، من وجهة نظر الشكل ، ما هو أخاذ آسر ، وتكفي المرء بضع دقائق ليدور من حولهـــا ويحفظ ذكراها . وازاء هذه البساطة وهذا الاطراد في الشكل ، تساءل المتسائلون على مدى الاجيال عما يمكن ان يكون الغـــرض منها . ولقد كان القدامى ، من أمثال هيرودوتس وسترابونيس ، قد أوضحوا الهدف الذي تستجيب له الاهرام ، لكن رحالة وكتّابا آخرين ، قدامى ومحدثين ، نطقوا بصددها بأشيـــاء خرافية لا تصدق . وقد حاول العرب اقتحام الاهرام بالقوة اعتقادا منهم بأن فيها كنوزا مخبوءة ، لكن النتيجة الوحيدة التي تمخضت عنها محاولاتهم هي انزال أذى كبير بها ، من دون ان تتيح لهم اكتشاف أروقة وحجرات فعلية . وفي عهد قريب من عهدنا دلل اوروبيون، ومنهم الروماني بلزوني والجنوي كافيليا ، على براعة خاصـــة وأفلحوا اخيرا في استكشاف داخل الاهرام . وقد اكتشـــف بلزوني القبر الملكي في هرم خفرع (٢٩) . وكانت مداخل الاهرام مغلقة بإحكام بحجارة منحوتة ، ويبدو ان المصريين حاولوا ان يبنوا المداخل على نحو يعسر غاية العسر اكتشافها وفتحها ، حتى

---

٢٩ ــ خفرع : فرعون مصر من السلالة الرابعة ، وباني ثاني اهـــرام الجيزة . ــم ــ

ولو عُرف بوجودها . وهذا يثبت ان الاهرام كانت تغلق مـــرة واحدة ونهائية ، حتى لا يعاد فتحها . وقد وُجد في داخلهـــا حجرات وأروقة يمكن تأويلها على انها تمثل الدروب التي يفترض بالنفس ان تجتازها بعد الموت ، اثناء هيمانها وما يطرأ من تغيرات على شكلها ، وقاعات كبيرة وقنوات تحت أرضية ، تارة صاعدة وطورا نازلة . فالقبر الملكي الذي اكتشفه بلزوني محفور ، علـى سبيل المثال ، في الصخر ، ويحتاج الانسان الى ساعة من الزمن كي يقطعه بطوله . وكانت القاعة الرئيسية تحتوي على تابوت من حجر الغرانيت ، وقد احتل مكانه في تجويف حفر في الصخر ، لكن لم يعثر فيه الا على بقايا رفات مومياء حيوانية ، موميـــاء لآبيس (٣٠) في ارجح الظن . لكن البناء في مجمله كان المراد منه بلا مراء أن يكون بمثابة مقبرة . وتختلف الاهرام بعضها عن بعض بقدمها وأحجامها وشكلها . ويبدو ان أقدمها عهدا كانت عبارة عن مجمّعات هرمية الشكل من الحجارة ؛ اما أقلها قدما فذات بنـاء منتظم ؛ وبعضها له قمة مسطحة بعض الشيء ، وبعضها الآخر ذو رأس مدبب ؛ كما ان لبعضها درجات مسطحة ، وترجع علتها ، بحسب ما يستدل من وصف هيرودوتس لهرم خوفو (٣١) (هير . ، الكتاب الثاني ، الفصل ١٢٥) ، الى الطريقة التي كان المصريون يتبعونها في البناء ، بحيث خيل الى هيرت ان في مستطاعـــــه ادراجها في عداد الاهرام غير المكتملة (**تاريخ العمارة عند القدامى**، ١ ، ص ٥٥) . وبحسب الاوصاف الفرنسية الاحدث عهدا ، تضم

---

٣٠ ـ ابيس : ثور مقدس كان الفراعنة يعتبرونه اكمل تعبير عن الالوهية في شكلها الحيواني . ـم ـ

٣١ ـ خوفو : فرعون مصر من السلالة الرابعة ، ملك في حوالي سنـــة ٢٦٠٠ ق.م ، وبنى اكبر اهرام الجيزة . ـم ـ

الاهرام الاقدم تاريخا أروقة بالغة التعقيد ، بينما هذه الاروقة اكثر بساطة في الاهرام الاحدث عهدا ، لكنها مغطاة بالكتابات الهيروغليفية بكثافة بحيث ان نسخها وفك رموزها سيستغرقان سنوات وسنوات .

هكذا نرى ان الاهرام ، ذلك الابداع المدهش في ذاته ، لا تلعب سوى دور بلورات ، محض قواقع ، الغرض منها احتواء نواة ، ممثلة بروح متوفى ، والحفاظ على جسمانيته وشكله. ومن الميت ، الذي تحتويه ، يأتيها كل مدلولها ؛ اما العمارة ، التي كان لها الى ذلك الحين مدلولها الخاص ، من حيث هي عمارة ، فانها تفقد استقلالها وتغدو نفعية ، وتقع من الان فصاعدا على عاتق النحت مهمة تشكيل الداخل ، مضمون الهرم ، بالرغم من ان الصورة الفردية بقيت في البداية مصانة في شكلها الطبيعي ، بصفة مومياء . وعلى هذا ، ولو القينا نظرة اجمالية على العمارة المصرية ، لرأينا من جهة اولى ابنية مستقلة رمزيا ، اي منفذة لذاتها ، ولرأينا من الجهة الثانية ، وبخاصة فيما يتعلق بالقبور والاضرحة ، ظهور توجه خاص للعمارة ، اذ صار المطلوب بناء ملاجىء . وينجم عن ذلك ان العمارة باتت لا تكتفي ، على المدى الطويل ، بحفر مغُر وتجاويف ، بل تضع نفسها ، وكأنها طبيعة لاعضوية ، تحت تصرف الانسان ، كلما احتاج الى تكييفها مع حاجاته .

لقد شادت شعوب اخرى اضرحة مماثلة ، ابنية مقدسة ترتفع فوق الجثمان الذي تحتويه . ولقد اشتهر في العصور القديمة قبر موزولوس (٣٢) في قاريا ، على سبيل المثال ، وفي زمن لاحق

---

٣٢ ــ موزولوس : ملك قاريا ــ وهو الاسم القديم لآسيا الصغرى ــ في القرن الرابع ق.م ، وله فيه ضريح مشهور منه اشتق اسم الضريح باللغات اللاتينية Mausolée . ــم ــ

ضريح هدريانوس (٣٣) (قصر سانت ـ آنج في روما) ، وهو قصر بديع روعي في بنائه ان يكون مقاما لميت واحد . وبوسعنا ان ندرج في هذه الفئة ايضا بعض القبور التي كانت ، في ترتيبها وجوها، تقليدا مصغرا للمعابد المكرسة للآلهة . ولقد كان للمعابد من هذا النوع بستان وخضار وبئر وكرم وبيَع صغيرة تنهض فيها تماثيل تنسخ صور المتوفين في قسمات آلهة . ولقد شيدت هذه المعابد في الحقبة الامبراطورية على وجه التخصيص ، وكان المتوفون يمثلون في قسمات إلهية ، كقسمات ابولون وفينوس ومينرفا، الخ . وكان لهذه التماثيل ، وكذلك للبناء كله ، مدلول تأليه ومدلول معبد مكرس للشخص الميت في آن واحد ، تماما مثلما كان التحنيط والشعار والصندوق يرمز الى اكتساب المتوفي الصفة الاوزيرية .

ان الاهرام هي أعظم هذا النوع من الابنية وأبسطها في آن معا . وفيها يستخدم الخط الاساسي ، والخط الانسب للعمارة، أعني الخط المستقيم ، كما ان الاشكال المستخدمة هي بوجه الاجمال مطردة ومجردة . وآية ذلك ان العمارة ، بوصفها محض تأطير ، ومن حيث هي طبيعة لاعضوية لا يحركها ولا يحييها الروح الذي تحتويه ، لا يمكن ان يكون لها من شكل الا شكل خارجي ؛ والحال ان الشكل الخارجي مجرد وعقلي ، وليس عضويا . لكن بالنظر الى ان الهرم ما هو بعد الا رسم أولي لبيت ، لذا لا تهيمن عليه بعد الزاوية القائمة كما في البيت بملء معنى الكلمة ، بل تبقى له غايته الخاصة ولا يكون نفعيا صرفا . وهو

---

٣٣ ـ هدريانوس : امبراطور روماني (٧٦ ـ ١٣٨) ، كان من مشجعي الادب والفن ، دفن في ضريح ابتني ليضم رفاته وعرف باسم قصر سانت ـ انج وصار من بعده مدفنا للاباطرة ، ثم ملجأ للباباوات ، ثم سجن دولة . ـم ـ

يمثل مجمّعا مكتفيا بذاته ، يتقلص ويضيق طردا مع الانتقال من قاعدته الى قمته .

جـ ـ الانتقال الى العمارة النفعية

ابتداء من هنا نستطيع ان نتتبع الانتقال من العمارة المستقلة الى العمارة النفعية .

وبوسعنا أن نعين لهذه الاخيرة نقطة انطلاق مزدوجة : العمارة الرمزية بحصر المعنى ، وحاجة تتطلب تلبية . ففي التشكيلات الرمزية التي درسناها أعلاه ،ما كانت العقلانية المعمارية تؤلف سوى عنصر ثانوي ، ولا تتمثل الا بترتيب خارجي محض . اما حين يُغالى في هذه العقلانية ، على العكس ، الى حدها الاقصى ، وحين يغدو دورها هو الراجح ، يتحصل لنا البيت ، المبني لتلبية حاجة مباشرة : اعمدة خشبية ، او جدران مستقيمة ، مع عارضات قائمة الزوايا ، وسقف . وأما ان الحاجة الى هذه العقلانية حاجة عفوية ، فذلك اكيد ؛ لكن ما يهم ان نعرفه هو ان كانت العمارة بحصر المعنى ، التي سندرسها عما قليل في شكلها الكلاسيكي ، قد ولدت من هذه الحاجة فقط ، ام ان لها مصدرها ايضا في الانشاءات الرمزية المستقلة التي خيل الينا انه في مستطاعنا ان نربط بها هذه العمارة .

تتمخض الحاجة في العمارة عن ولادة أشكال عقلانية خالصة، تمليها ملكة الفهم : خطوط مستقيمة ، زوايا قائمة ، مساحات مسطحة . والهدف في العمارة النفعية يمثله تمثال ، او بعبارة أدق أفراد من البشر ، جماعة ما ، شعب ما ، ينشدون لا تلبية حاجات مادية ، بل تحقيق مقاصد دينية او سياسية . وتكون الحاجة ماسة هنا بوجه خاص الى تسوير الصورة او تمثال الاله، او الى ضرب نطاق حول القديس المثّل على انه حاضر فعلا . فالمنونات على سبيل المثال وأبوات الهول ، الخ ، تنتصب في

الهواء الطلق او في آجام ، في محيط الطبيعة الخارجية . لكن هذه التشكيلات ، وعلى الاخص تماثيل الآلهة ذات القسمات البشرية ، تؤلف جزءا من مضمار ليس هو مضمار الطبيعة المباشرة ؛ فمصدرها يكمن في التمثل ، وهي من نتاج النشاط الفني للانسان . وعليه ، فان المحيط الطبيعي المحض لا يكفيها ، بل هي تحتاج ، برسم خارجيتها ، الى ارض والى نطاق مسور له اصل مماثل لأصلها ، اي نابع من التمثل ومتحقق بفعل النشاط الفني للانسان . وانما في محيط مخلوق من قبل الفن فحسب تجد الآلهة العنصر الذي يوائمها . الا ان هذا المحيط الخارجي لا يكون وجوده لذاته ، بل يتحقق برسم هدف آخر ، هدف اساسي بالنسبة اليه ؛ وبعبارة اخرى ، انه يتشح بطابع من الغائية .

لكن كيما ترقى هذه الاشكال ، التي تتشح من البداية بهذا الطابع من الغائية ، الى مستوى الجمال ، فمن الواجب ألا تبقى في حالة تجريدها الاول ؛ بل عليها ، خارج نطاق التناظر Symétrie والتساوق Eurythmie وعلاوة عليهما ، ان تقترب من العضوي ، من العيني ، من المحدود في ذاته ومن المتعدد الشكل . وهنا يبدأ التفكير يتوجه الى فروق وتعينات ، وتُعار بعض المظاهر انتباها خاصا، وتُبرز بعض الجوانب وتُقدَّم على غيرها ، وباختصار ، هنا يبدأ الانكباب على عمل لا تبرره الغائية البسيطة . فقد تمتد العارضة ، على سبيل المثال ، على شكل خط مستقيم كما هو مفروض فيها ، لكنها تنتهي عند الطرفين ؛ كذلك فان الدعامة التي يفترض فيها ان تحمل العارضات او السقف ترتكز الى الارض وتنتهي في الاعلى ، حيث تستند العارضة اليها . والعمارة النفعية تبرز للعيان الفروق التي هي من هذا القبيل وتصوغها فنيا ، في حين ان التشكيل العضوي ، نظير النبات أو الانسان ، لا يكون له من اعلى وأسفل الا بحكم بنيته العضوية : القدمان والرأس لدى الانسان ، والجذر

والتاج لدى النبات .

أما العمارة الرمزية بالمقابل فتستمد نقطة انطلاقها من هذه التشكيلات العضوية بالذات ، فتخلق ، مثلا ، ممنونات وأبوات هول ، ألخ ؛ غير انه لا يسعها ، في بناء الجدران والابـــواب والعارضات والمسلات ، الخ ، ان تتملص تمام التملص من التناظم والخط المستقيم ، بل هي ملزمة ، بصفة عامة ، كلما شاءت ان تشيد وترصف معماريا تماثيل ضخمة بعضها بجانب بعض ، بأن تتدبر الأمر بحيث تأتي الصفوف متعادلة الطول ، وكذلك الفواصل فيما بينها ، وبحيث تمتد جميعها على شكـــل خط مستقيم ، وباختصار ، ملزمة بأن تستخدم نسقية فن العمارة بحصر المعنى وتناظمه. وعلى هذا النحو تستخدم المبدئين اللذين يسمح اتحادهما بتحقيق عمارة رائعة الجمال رغم غائيتها ، بينما يبقى هذان المبدآن في الفن الرمزي منفصلين بدل ان يكونا متحدين بأوثق العرى .

في مقدورنا اذن ان نحدد سمات هذا الانتقال بقولنا من جهة اولى ان العمارة ، التي كانت لحد الان مستقلة ، تشرع بتعديل الاشكال العضوية عقلانيا باتجاه التناظم والغائية ، ومن الجهة الثانية ، أن الغائية المطلقة والبسيطة للاشكال تشرع بالاقتراب من مبدأ العضوي . ومن التقاء هذين القطبين وتعاونهما تولد العمارة الكلاسيكية الجميلة بحصر المعنى .

يتجلى اتحاد هذين القطبين بجلاء كبير في التحول الذي يطرأ على ما لم يكن بعد ، في العمارة التي درسناها اعلاه ، سوى محض عمود . ولتسوير مكان ما ، لا بد من جدران ، لكن الجدران ، كما رأينا أعلاه ، يمكن ان تكون مستقلة من دون أن تؤمّن سياجا جيدا ، اذ ان مثل هذا السياج يتطلب ، علاوة على ذلك ، غطاء من الاعلى ، لا مجرد تحويط جانبي . والحال ان الغطاء لا بد ان يرتكز الى شيء ما . وأبسط مستند انما تقدمه الاعمدة التي يكون الغرض الاساسي والدقيق منها توفير ركيزة . ولهذا ، وما دام المطلوب هو محض ركيزة ، تكون الجدران فائضة ، بحصر المعنى ، عـن

الحاجة . وتوفير مستند او ركيزة يعني اداء وظيفة ميكانيكية تخضع ، بما هي كذلك ، لقوانين الثقالة . فعلى الركيزة تتركز الثقالة ، ثقل الجسم في مركز جاذبيته ، وهذه الركيزة هي التي تبقيه مستقيما وتمسكه عن السقوط . والعمود يؤدي هذه الوظيفة تحديدا ، وبأقل قدر ممكن من الوسائل الخارجية . ومن الممكن ، من هذه الزاوية ، لعدة أعمدة ان تؤدي نفس الوظيفة التي يؤديها الجدار الذي يتطلب استخدام وسائل خارجية كبيرة ؛ وما يسبغ على العمارة الكلاسيكية جمالها هو انها لم تستخدم قط من الاعمدة اكثر مما ينبغي لحمل وزن معلوم من العارضات وما يرتكز اليها . وفي العمارة بحصر المعنى لا تؤلف الاعمدة ، من حيث هي زينة ، عنصر جمال ؛ والعمود الذي لا وجود له الا لذاته لا يفي بمهمته . ولقد شيد الكثير من اعمدة النصر ، كأعمدة تراجانوس (٣٤) ونابليون ، لكن حتى هذه الاعمدة يمكن اعتبارها مخصصة لتكون قاعدة لتماثيل ، وهي مزدانة علاوة على ذلك بأساطير مصورة تخلد ذكرى مآثر البطل الذي هي مهداة له .

وما يلفت النظر بوجه خاص في العمود هو كونه قد اضطر ، كيما يكتسب شكله الاكثر تجريدا ، الفائي والجميل في آن معا ، الى ان يتجرد ، في مجرى التطور المعماري ، من شكله الطبيعي العيني في أرجح الظن .

بحكم من ان العمارة المستقلة تبدأ بتشكيلات عضوية ، لذا يكون في مقدورها أن تنسخ أشكالا انسانية ، كما الحال في مصر على سبيل المثال حيث تستخدم الممنونات كأعمدة . ولكن الامر لا

---

٣٤ – تراجانوس : امبراطور روماني (٥٣ – ١١٧) ، فتح شبه الجزيرة العربية وأرمينيا وبلاد ما بين النهرين ، وقهر الفرثيين ، وكان من كبار البناة . –م–

يعدو ان يكون هنا ضربا من النفل او الحشو ، على اعتبار ان هذه المنونات او الاعمدة ذات الشكل الانساني ليس الغرض منها ان تكون ركيزة بحصر المعنى . اما لدى الاغريق بالمقابل فقد كانت الكرياتيدات (٢٥) تستخدم حقا في حمل أوزان وأثقال ، لكن ما كان في المستطاع استعمالها الا بأعداد محدودة . ومن جهة اخرى فان كبس الشكل الانساني تحت عبء أثقال مماثلة كان ضربا من اساءة الاستعمال له ؛ وبالفعل تتشح الكرياتيدات بهذا الطابع المضغوط تحت وطأة الاثقال الباهظة ، ورداؤها هو بالفعل رداء إماء أنجبن ليحملن أحمالا ثقيلة .

ان الشكل العضوي الاقرب الى الطبيعة ، والقابل للاستخدام كعماد وركيزة ، هو الشجرة ، النبات بوجه عام ، الجذع ، الساق اللدنة التي تشرئب مستقيمة الى السماء . وجذع الشجرة تحمل من الاساس ، وبما هي جذع ، اكليلها الخاص ، كما تحمل القصبة سبلتها ، والساق زهرتها . والعمارة المصرية ، التي لم تنعتق بعد بما فيه الكفاية لتجعل مقاصدها مجردة ، تستعير هذه الاشكال من الطبيعة مباشرة . ومن هذه الزاوية ، فان عظمة القصور والمعابد المصرية ، وضخامة صفوف الاعمدة فيها ، وكمية هذه الاعمدة ، والاحجام المهيبة للمجمّعات ، قد أثارت في كل عصر وآن اعجاب الاجانب ودهشتهم . ونحن نرى هنا أعمدة مشتقة من التشكيلات النباتية الاكثر تنوعا ، كأزهار اللوتس وغيرها من النباتات المتخذة كأنموذج ، والمتحول بعضها الى بعضها الآخر بصورة لامحسوسة . وعناصر صف من الاعمدة ، على سبيل المثال ، ليست واحدة الشكل ، لكنها تتنوع من هذه

---

٣٥ ـ الكرياتيد : تمثال امرأة يتخذ بدلا من عمود في مبنى . —م—

الزاوية في مجموعات ثنائية او ثلاثية . وقد جمع دينون (٣٦) ، في كتابه عن حملة مصر ، عددا كبيـــــرا من هذه الاشكال . ومجموعها لا يملك بعد شكلا منتظما بصورة عقلانية ، لكن القاعدة لها شكل بصلة البصل ، مع اوراق منطلقة من الجذر وصاعدة كالقصبات او متجمعة بكل بساطة عند الجذر بالذات ، كما يُلاحظ ذلك في الكثير من النباتات . وعلى هذه القاعدة تقوم الســـاق اللدنة المشرئبة نحو السماء ، في شكل عمود ، مستقيم تارة ، وملتو طورا ، بينما يشبه تاج العمود ، بدوره ، زهرة ذات اوراق وغصون متشعبة . غير أن محاكاة الطبيعــــة ليست حرفية : فالاشكال النباتية تتلقى نمنمة معمارية ، عقلانية ، تجعلها أقرب الى التناظم والاطراد عن طريق استخدام الدائرة والخط المستقيم ، الخ ، بحيث تشبه هذه الاعمدة ، بمظهرها الكلي ، ما نسميه عادة بالعربسات Arabesques .

والحال ان العربسة تنتمي تحديدا الى مرحلة الانتقال مـــن عمارة تقتبس أشكالها من الطبيعة العضوية الى التناظم الصارم للفن المعماري بحصر المعنى . فالعمارة ، التي باتت حرة فـــي تعينها ، تستخدم العربسات على سبيل الزينــــة والزخرف . والعربسات هي في المقام الاول اشكال نباتية ملتوية ، مشوهة ، محولة بقدر او بآخر الى أشكال بشرية او حيوانية ، او متولدة عن تحول الاشكال البشرية والحيوانية . ولئن يكن لها مدلول رمزي، فمن غير الممكن ان يكون الا ذاك الذي يسبغه عليها ذلك الجمع بين عوالم طبيعية شتى . وفيما عدا ذلك ، لا تعدو ان تكون من نتاج المخيلة التي يطيب لها ، كما لو انها تلعب ، ان تقرّب وتقرن بين التشكيلات الطبيعية الاكثر تنوعا ، مشتقــــة بعضها من بعض ،

---

٣٦ ـ دومينيك دينون (١٧٤٧ ـ ١٨٢٥) ، المدير العام للمتاحف الفرنسية في عهد نابليون الاول .
ـم ـ

ومطعّمة بعضها ببعض . والتعيين الرئيسي لهذه الزخرفـة المعمارية ، التي تشتمل على تنوع لا ينضب له معين والتي قـد تطال مختلف انواع الاشياء ، من حجر أكانت ام من خشب ، بما في ذلك الاثاث والملابس ، يكمن في عملية العقلنة التي تُخضع لها النباتات والاوراق والازهار والحيوانات والمقاربـة بينها وبين اللاعضوي . وكثيرا ما أخِذ على العربسات بشاعتها وعدم تقيدها بالعضوي ، ووُجه اللوم الى من استخدمها في الفن ، وعلـى الاخص في الرسم ، مع ان رافائيل (٢٧) نفسه اكثر من استعمالها وصوّرها تصويرا خلابا رشيقا ونوّعها الى ما لا نهاية . وبالفعل، لا يملك المرء الا ان يعترف بأن العربسات لا تمتّ ، ان بأشكالها وان فيما يتعلق بقوانين الميكانيك ، بأي صلة الى الطبيعي ، لكن غياب الطبيعي هذا ليس هو واحدا من حقوق الفن بوجه عـام فحسب ، بل هو ايضا واجب بالنسبة الى العمارة ، لان العمارة لا تقدر على تكييف الاشياء الحية مع الاسلوب المعمـاري بحصر المعنى ، وعلى المؤالفة بينها وبينه الا اذا خانت الطبيعة ، ان جاز التعبير . واكثر ما يصلح لهذا التكييف هو الطبيعة النباتية ـ وقد استخدمها الشرق على نطاق واسع في عربساتـه ـ وذلك لان النباتات ، غير المحبوة بعد بالحساسية ، تصلح بحد ذاتها لغايات معمارية وللاستخدام كوسيلة حماية ، في شكل سقف او حائط، من الريح والمطر والشمس ؛ ومن جهة اخرى ، فان خطـوط النباتات لا تملك بعد مقدرة الاهتزاز الحر ، غـير الخاضـع لقوانين ملكة الفهم . وعندما يجري استعمالها معماريا تتعرض اوراقها ، المتناظمة اصلا ، لعمليات تحويل وتصحيح باتجاه الخط المستقيم او الاستدارة ، بحيث ان كل ما يبدو لنا تصلبا معاكسا

---

٣٧ ـ رافائيلو سانزيو : رسام ايطالي (١٤٨٣ ـ ١٥٢٠) ، ترك رغم موته المبكر روائع لا تضاهى . ـم ـ

للطبيعة وتشويها للاشكال النباتية لا يعدو ان يكون في حقيقة الامر تكييفا مع غايات معمارية .

اذن مع العمود تخرج العمارة بحصر المعنى من العالم العضوي الصرف وتغدو غائية ، وهذا ما يقرّب الشقة بينها وبين العضوي من جديد . وقد بدا لنا ضروريا التنويه هنا بنقطة الانطلاق المزدوجة هذه للعمارة : الحاجات التي تتطلب تلبية ، والاستقلال الذي لا هدف محددا له ، اذ ان الحقيقة تكمن في اتحاد هذين المبدئين . وفي طور لاحق يغدو العمود الجميل ، المتولد عن شكل طبيعي ، قاعدة لحمل التماثيل ذات أشكال عقلانية ومتناظمة .

الفصل الثاني

العمارة الكلاسيكية

حين تحتل العمارة المكان المناسب لها والموائم لمفهومها ، تحقق في انشاءاتها هدفا ومدلولا ما هما بمحايثين لها . فتصير محيطا لاعضويا ، مجمّعا منظما ومبنيا وفق قوانين الثقالة ، وخاضعا لتناظم صارم هو تناظم الخطوط المستقيمة والدائرية والزوايا القائمة والأعداد والقياس والحد ، ولقواعد ثابتة محظور عليه انتهاكها . ويكمن جمالها في غائيتها بالذات ، هذه الغائية التي انعتقت من كل اقتران مباشر بالعضوي ، بالروحي ، بالرمزي ، وبقيت ، رغم وجودها برسم شيء آخر ليس هو ذاتها ، كلية مقفلة دالة على هدفها وغايتها عبر أشكالها كافة ، ومحوّلة الى جمال ما هو نفعي صرف فيها ، وذلك بفضل تناغم علاقاتها . لكن العمارة

تبقى في هذا الطور مطابقة لمفهومها ، لانها تكون لا تزال عاجزة ، بذاتها ، عن اضفاء وجود فعلي على الروحي ، ولأن أقصى ما باستطاعتها هو ان تقدم انعكاسا للروحي بوسائل خارجية وغريبة عن الروح .

وفي دراستنا لهذه العمارة ، الباهرة الجمال رغم نزعتها النفعية ، سنسلك السبيل التالي :

سنبدأ اولا بتحديد مفهومها **العام** وطابعها .

وسيكون علينا ثانيا ان نطلب التعيينات الرئيسية للاشكال المعمارية ، النابعة من الهدف الذي من اجله بني الاثر المعماري الكلاسيكي .

وسنلقي ثالثا وأخيرا نظرة اجمالية على الواقع العيني الذي باتجاهه تقدم الفن الكلاسيكي .

ولن ادخل ، في ما يلي ، في اي تفصيل ، بل سأكتفي بعموميات هي هنا اكثر بساطة مما في العمارة الرمزية .

- ١ -

الطابع العام للعمارة الكلاسيكية

أ ـ التكيف مع هدف محدد

كما سبق لي البيان تكرارا ، يكمن المفهوم الاساسي للعمارة بحصر المعنى في ان المدلول الروحي ليس مدمجا فقط في الاثر المعماري ، الذي سيتحول في هذه الحال الى رمز مستقل للداخلية ، بل يكون له وجوده بحد ذاته ، خارج نطاق العمارة . وهذا الوجود المستقل للمدلول يمكن ان يتبدى في مظهر مزدوج :

فمن الممكن بالفعل ، من جهة اولى ، ان يصاغ ويُظهّر للخارج على يد فن اكثر تفهما ، وسنذكر بهذا الصدد النحت ؛ ومن الجهة الثانية يجده الانسان ويستخدمه في محيطه المباشر ، بصورة حية . وقد يتطابق هذان المظهران على كل حال في العديد من الحالات . لئن أضفت اذن عمارة البابليين والهندوس والمصريين الشرقية شكلا رمزيا، مكتفيا بذاته، على ما ترى هذه الشعوب انه هو المطلق والحق ، من جهة أولى ، ولئن تحدت الموت وأحاطت ما طالته يد المنون بنطاق مسوّر بهدف الحفاظ على شكله الطبيعي، من الجهة الثانية ، فاننا نرى المدلول الروحي هذه المرة وقد بات موجودا بذاته ، إما بفعل الفن ، واما بصورة حية ومباشرة ، بصرف النظر عن العمارة التي تضع نفسها في خدمته باتخاذها منه مدلولا حقيقيا لها وهدفا خاصا بها . وهذا الهدف هو الذي يغدو من الان فصاعدا العنصر السائد في مجمل الاثر المعماري ، وهو الذي يعين شكله الاساسي ، هيكله العظمي ان جاز القول ، ولا يسمح لا للاجزاء المادية المقوّمة ولا للخيال وعسف الارادة باطلاق العنان لذاتها ، كما الحال في العمارة الرمزية والرومانسية التي تتجاوز الغائية وتستسلم لفيض من الاشكال وكثرة لامتناهية من الاجزاء .

ب ـ تواؤم المبنى مع الهدف

اول سؤال يثار بصدد بناء من هذا النوع هو ذاك المتعلق بمعرفة ما سيكون هدفه وغايته وما الشروط التي ينبغي ان يشيد فيها . فتعيين هذه الشروط ، والاستجابة لها ، على ان يؤخذ بعين الاعتبار المناخ والموقع والمحيط المتمثل بالمشهد الطبيعي ، وخلق كل واحد حر ، رغم التقيد بهذه المطالب جميعا، تلك هي المهمة التي يرتهن تحقيقها بذكاء الباني وروحه . لقد كان

الشاغل الاول للعمارة لدى الاغريق بناء مبان عامة ، من معابد وأعمدة وبوابات ، للاقامة والتنزه نهارا ؛ وطرق دخول كالمرقى المشهور الى اكروبول اثينا ، على سبيل المثال ؛ وبالمقابل كانت المساكن الخاصة في غاية من البساطة . وعلى العكس من ذلك كان الاهتمام الرئيسي للرومان ينصب على المساكن الخاصة ، وبوجه خاص على الفيلات ، وكانت جميعها تبنى ببذخ كبير ؛ ولنذكر ايضا فخامة القصور الامبراطورية والحمامات العامة والمسارح والملاعب والاقنية وعيون الماء ، الخ . لكن المكان المخصص للجمال بحصر المعنى في هذا النوع من الانشاءات ، حيث يلعب العنصر النفعي دورا راجحا ، ما كان يتعدى الزينة والزخرف . وما كان يفلت من إسار هذا الطابع النفعي والتابع سوى الهدف الديني ، على اعتبار ان المعبد كان يستخدم كنطاق لذات نابعة هي ذاتها من الفن ، ذات يمثلها النحت في شكل تمثال لإله .

جـ ــ البيت كنمط اساسي

بحكم هذه الاهداف تبدو العمارة بحصر المعنى اكثر حرية من عمارة الطور السابق ، اي العمارة الرمزية التي كانت تستعير أشكالها من الطبيعة العضوية ، بل اكثر حرية من النحت المرغم على القبول بالشكل البشري مثلما هو ، وعلى التكيف معه والتقيد بشروطه العامة ، بينما تجد العمارة الكلاسيكية مضمونها في أهداف روحية وتعطيه شكلا تبتكره ملكة الفهم البشري ، بصرف النظر عن كل نموذج مباشر وبصورة مستقلة عنه . بيد ان هذه الحرية نسبية ولا تطال الا مجالا محدودا؛ والتأملات بصدد العمارة الكلاسيكية تتسم على الدوام بطابع مجرد وجاف بحكم عقلانية

أشكال هذه العمارة . ولقد قال شيلنغ(١) عن العمارة انها موسيقى متجمدة ؛ وبالفعل يقوم كلا الفنين ، العمارة والموسيقى ، على اساس من تناغم العلاقات القابلة للارجاع الى أعداد ، والسهل بالتالي ادراكها وعقلها في سماتها الاساسية . وكما سبق لنا القول، لا تتحقق هذه السمات الاساسية ، بعلاقاتها البسيطة تارة والجليلة طورا ، العظيمة تارة والرشيقة طورا ، الا في البيت ، بجدرانه ودعائمه وعارضاته ، المجمّعة على نحو تبلّري وعقلاني . وطبيعة هذه العلاقات بالذات غير قابلة للارجاع الى تعيينات عددية واقيسة محددة . غير ان المستطيل يبقى اكثر رشاقة من المربع على اعتبار ان المتطاول يجمع بين المتساوي واللامتساوي . ولما كان احد البعدين ، وهو العرض ، أصغر بمقدار النصف من البعد الآخر ، وهو الطول ، فان العلاقة التي تتحصل بنتيجة ذلك تكون مستحبة للعين ، بينما يفتقر الشكل الطويل والضيق الى الرشاقة . ناهيك عن ضرورة مراعاة النسب الميكانيكية بين الركائز والمحمولات من خلال التقيد بالمقاييس والقوانين المتحكمة بها . وعلى هذا الاساس لا يجوز لهيكل بناء ثقيل ان يقوم على دعائم رقيقة وضامرة ، كما لا يجوز ، من جهة اخرى ، ان ترسى أسس ضخمة الحجم اذا كان الحمل المطلوب اركازه اليها خفيفا طفيفا . ومن جميع هذه الزوايا ، وفي النسب بين طول البناء وعرضه وارتفاعه ، وفي النسب بين ارتفاع الاعمدة وسماكتها ، وكذلك فيما يتعلق بعدد الاعمدة والفواصل فيما بينها، وبطبيعة الزخارف وتنوعها او بساطتها ، وبأحجام النواتيء والافاريز ، الخ ، يسود لدى القدامى تساوق خفي ، عرفوا كيف يهتدون اليه بالغريزة ، وأباحوا لانفسهم الابتعاد عنه في هذا التفصيل او ذاك من دون

---

١ ـ فريدريش فلهلم شيلنغ : فيلسوف الماني (١٧٧٥ ـ ١٨٥٤) ، واضع مذهب المثالية الموضوعية . ـم ـ

ان يخلوا البتة بالنسب الاساسية ، ومن دون ان يخرجوا عن نطاق الجمال .

- ٢ -

التعيينات الخصوصية للأشكال المعمارية

أ - ابنية الخشب والحجر

كما ذكرنا أعلاه ، دار النقاش لأمد طويل من الزمن حول المسألة المتعلقة بمعرفة هل الابنية الخشبية هي التي سبقت الابنية الحجرية ، أم بالعكس ، وهل من صلة بين الاشكال المعمارية وبين الفروق القائمة بين مواد البناء . والحال انه فيما يتعلق بالعمارة بحصر المعنى ، وبمقدار ما تنشد هدفا نفعيا يتمثل في بناء بيت متسم بالجمال ، فان الابنية الخشبية هي التي ينبغي ان تعتبر اقدم الابنية اطلاقا .

هذا ما كانه رأي هيرت الذي حذا في ذلك حذو فيتروفيوس ، وقد عاد عليه هذا الرأي بانتقادات كثيرة . وسأكتفي بابداء رأيي الشخصي في هذا الموضوع في بضع كلمات . فلقد جرت العادة على طلب قانون بسيط ومجرد لتفسير وقائع عينية مكتشفة مقدما . وتقيد هيرت بهذا النهج هو الذي حمله على السعي الى اكتشاف النموذج الاساسي الذي يفترض فيه انه كان بمثابة القاعدة للمباني الاغريقية ، اي النظرية او الهيكل التشريحي لهذه المباني ؛ وقد خيل اليه انه واجده في البيت الخشبي وفي الاشكال والمواد المناظرة له . ولا مراء في ان الهدف الرئيسي من بيت كهذا هو استخدامه للسكنى ولاتقاء شر العاصفة والمطر والطقس الرديء

والحيوانات والبشر، ولذا فانه يستلزم تسويرا شاملا بحيث يمكن للاسرة او لجماعة ما من البشر ان تجتمع فيه وأن تنعزل عن العالم الخارجي وأن تلبي حاجاتها وأن تمارس نشاطاتها في هذه العزلة . والبيت بناء نفعي خالص يشيده الانسان برسم بعض الغايات الانسانية . وبالنظر الى تنوع هذه الغايات يقوم الانسان، كيما يحققها ، بأداء عمل معقد ودقيق ، قوامه المطابقة بين الاجزاء ولحمها بعضها ببعض ، او على العكس التفريق بينها على نحو مناسب ، وكل ذلك بغية توفير كل المتانة الممكنة للبيت ، ولتكييفه مع قوانين الثقالة ، ولتأمين ثبات الاقسام العمودية وتوفير ركيزة مكينة للاقسام الافقية ، ولتحقيق التلاؤم الامثل بين الاقسام التي تشكل ، بالتقائها ، زوايا وأركانا . وبما ان البيت يتطلب ايضا سياجا شاملا لا توفره على أنجع نحو سوى الجدران ، فان البناء الحجري هو الذي يستجيب على ما يبدو على أحسن وجه لهذا الهدف ؛ لكن الجدار يمكن ان يبنى أيضا من دعائم متراصفة ، تعلوها عارضات تربط الدعائم العمودية التي تحملها وتسندها بعضها ببعض وتؤمّن لها الثبات . والى هذا ينضاف الغطاء ، أو السقف . ولكن ليس السور هو الشيء الرئيسي في المعبد ، وانما الركيزة وما تحمله . المسألة هنا مسألة مفعول ميكانيكي يتم الوصول اليه على أوثق نحو وأكثره طبيعية في الابنية الخشبية : فالدعامة تحتاج ، بصفتها ركيزة ، الى ان تربط بالدعائم الاخرى التي تخدم الهدف نفسه ، وهذا الرباط توفره لها العارضة المستعرضة ؛ وتلكم هي بالفعل التعيينات الاساسية التي تتحكم ببناء الجدران والسقف . والحال ان جميع هذه العناصر المختلفة والمستقلة في ذاتها وتكييفها او المطابقة بين بعضها بعضا برسم هدف عقلاني او غاية نفعية ، كل ذلك انما يتحقق على خير وجه في الابنية الخشبية التي تقدم لها الشجرة المواد اللازمة لبنائها . فالشجرة يمكن تحويلها ، من دون ان يقتضي ذلك عملا طويلا

وشاقا ، الى عارضة كما الى دعامة على حد سواء ، على اعتبار ان الخشب يملك من الاساس ، وبحد ذاته ، شكلا معينا ، وأنه يتألف من عناصر طولانية يمكن تجميعها على نحو تؤلف معه زوايا حادة او منفرجة وتقدم بالتالي دعائم مقرّنة وأعمدة مربعة وعارضات مستعرضة وسقفا . اما الحجر ، على العكس ، فليس له بحد ذاته اي شكل محدد ؛ وهو يمثل ، بالمقارنة مع الشجرة ، كتلة عادمة الشكل ، مما يوجب نحت كل حجر وتحويله على حدة ؛ وبعد ذلك فحسب يمكن جمع الاحجار كلها ورصفها بعضها بجانب بعض او بعضها فوق بعض . وهذا يتطلب عمليات عديدة ، الغرض منها اعطاء الحجر الشكل الذي يمتلكه الخشب بحد ذاته من الاساس ، وجعله قابلا للاستعمال ، قابلية الخشب الذي لا يحتاج الى اية عملية من هذه العمليات . وفضلا عن ذلك فان الاحجار ، حيثما يتوفر وجودها بكتل ضخمة ، تصلح ، اكثر ما تصلح ، للتجويف ؛ وبالنظر الى انها في الاساس عادمة الشكل ، فانها تقبل تلبس جميع الاشكال المرامة ، مما يجعلها مادة صالحة للاستعمال بوجه خاص في العمارة الرمزية والعمارة الرومانسية اللتين تجدّان في طلب اشكال غريبة ؛ وبالمقابل فان الخشب ، الذي شكله الطبيعي هو شكل الجذوع المستقيمة ، والذي يصلح بنتيجة ذلك لغايات اكثر محدودية وعقلانية ؛ يقبل الاستخدام بوجه خاص في العمارة الكلاسيكية . ولهذه الاسباب نرى الابنية الحجرية تميز في المقام الاول العمارة التي وصفناها بالمستقلة ، وان تجلت حتى لدى المصريين — بأعمدتهم المسقوفة ببلاطات — حاجة ما كان الا للابنية الخشبية ان تلبيها بأكبر قدر من السهولة والطبيعية . وبالمقابل فان العمارة الكلاسيكية لا تتمسك بالابنية الخشبية دون سواها ، بل تلجأ الى الحجر كلما طلبت ادراك الجمال ، وهي تفعل ذلك على نحو يتيح لنا من جهة اولى ، ان نلتقي وأن نتعرف على الدوام في الاشكال المعمارية المبدأ الاولي ، مبدأ البناء الخشبي ، وهي تدخل على هذه الاشكال المعمارية ،

من الجهة الثانية ، تفاصيل تتنافى والمبدأ الاخير .

ب ـ المعبد وأشكاله الخصوصية

فيما يتعلق بالعناصر الرئيسية التي يتألف منها انموذج البيت والمعبد على حد سواء ، فان جوهر ما يمكن ان نقوله بصدد هذا الموضوع يرتد الى ما يلي :

اذا ما نظرنا الى البيت بذاته ، من جانبه الميكانيكي الصرف ، وجدناه يتألف ، من جهة اولى ، من كتل حاملة ، ومن الجهة الثانية من كتل محمولة ، ولكنها جميعها كانت موضع انشاء معماري ، وجميعها مؤلف بينها على نحو يوفر للبيت الثبات والاستقرار . وينضاف الى هذا تعيين ثالث ، التعيين الذي ينبع من ضرورة تحويط البيت وتحديد حدوده في ثلاثة اتجاهات : عرضا وطولا وارتفاعا . والحال أن بناء متحصلا عن اجتماع عدة تعيينات وعن تمازجها ، ومؤلِّفا كلا واحدا عينيا ، لا بد أن يشف ، من خلال هذا الكل ، سواء أعن التعيينات التي لولاها لما كان ما هو عليه ، ام عن الكيفية التي تتضافر بها هذه التعيينات لتضفي عليه مظهره الخاص وشكله النوعي .

وأهم نقطة من وجهة النظر هذه هي التمييز بين **الحامل والمحمول** . فكلما طرح على بساط البحث موضوع الكتل الحاملة، ذهب بنا الفكر ، طبقا لحاجاتنا الراهنة ، الى الجدار الذي نرى فيه الركيزة الاضمن والامتن . والحال ان الجدار كما رأينا ليس الغرض الوحيد منه ان يقوم مقام الركيزة ، بل ان يشكل أيضا سياجا وأن يؤمّن ارتباطات ، ولهذا السبب يلعب دورا اساسيا في العمارة الرومانسية . اما ما يميز العمارة الكلاسيكية ، على العكس ، فهو انها تجعل همها الاول بناء ركائز ، معطية اياها شكل اعمدة يجري استخدامها بصفتها العنصر الرئيسي في النفعية

والجمال المعماريين .

وليس للعمود من هدف آخر غير ان يحمل ؛ وبالرغم من ان الصف من الاعمدة ، المصفوفة جنبا الى جنب بخط مستقيم ، يشير بذاته الى تحديد ، غير انه لا يشكل تحويطة على غرار جدار حقيقي أو سور حقيقي ، بل ثمة مسافة تفصل بينه وبين الجدار بحصر المعنى ، وهو ينتصب بملء الحرية . وبحكم هذه الغاية الوحيدة المعيّنة للعمود ، فان الشيء الاهم ألا يكون لا قويا أكثر مما ينبغي ولا ضعيفا اكثر مما ينبغي بالنسبة الى الحمل الذي يقوم له مقام الركيزة، وألا يبدو عليه وكأنه مسحوق تحت وطأة الحمل، كما ألا يبدو عليه وكأنه مندفع الى الاعلى بخفة كبيرة ، وكأنه يلاعب الحمل ملاعبة .

وكما يتميز العمود عن الجدار او السور المؤلفين لسياج ، يتميز كذلك عن الدعامة العادية . وبالفعل ، ان الدعامة تغـــرز مباشرة في الارض ، حيثما يفترض ان ينهض عليها حمل ما . وبنتيجة ذلك يبدو طولها ومنطلقها ومظهرها ناجما عن انحداد سلبي بشيء مغاير لها ، وتكون هذه الجوانب الثلاثة أشبـــه بخصوصيات عارضة غير منوط امرها بالدعامـــة . والحال أن البداية والنهاية تعيينان ملازمان للعمود بالذات ، ولا بد لهــذا السبب من ابرازهما للعيان بوصفهما آناً أساسيا من آنائه . ولهذا يكون للعمود الذي تبدعه العمارة الجميلة ، متى ما وصلت الــى ذروة نضجها ، قاعدة وتاج . صحيح ان الاعمدة المنتمية الــى النسق التوسكاني ليس لها من قاعدة ، وتبدو وكأنها منبثقـــة مباشرة من الارض ؛ ولكن لهذا السبب بالذات يبدو ارتفاعهـــا محكوما بالصدفة وحدها : اذ لا ندري مدى عمق انغراز العمود في الارض تحت ثقل الحمل الذي يحمله . وحتى لا تظهر بدايتـــه لامتعينة وعرضية ، توضع له عن قصد قدم ليقف عليها ولتكون بمثابة علامة ظاهرة على بدايته . وهكذا يبدو على الفن وكأنه يريد ان يقول : العمود يبدأ هنا ؛ لكنه يريد ايضا ، من جهة أخرى ،

ان يتبدى للعيان ثبات العماد ومتانته ، وكأنما ليطمئننا . ولهذا السبب عينه ينهي الفن العمود بتاج ، الغرض الاول منه بيان ان العمود ما أقيم الا ليكون ركيزة ، والغرض الثاني أن يشير الى ان العمود ينتهي هنا. وأنما بعزونا طابعا قصديا الى البداية والنهاية، ندرك حقا مدلول القاعدة والتاج . فمدلولهما هنا مماثل للمدلول المحط في الموسيقى التي تحتاج الى خاتمة قوية ؛ وصحيح بالمقابل ان الكتاب يمكن ان ينهى بدون نقطة ختامية ، كما يمكن ان يبدأ بدون ان يبرز الحرف الاول ابرازا خاصا ، لكن جرى العرف ، ولاسيما في العصور الوسطى ، على طبع الاحرف الاولى بحبر مضيء وعلى ترصيع الخاتمة لتعليم حدود الكتاب . وبالرغم من أن القاعدة والتاج لا يستجيبان — ربما — لحاجة فعلية ، فاننا نخطىء فيما لو اعتبرناهما زينة فائضة عن الحاجة او فيما لو اشتققناهما من الاعمدة المصرية التي تبقى ، في نمطها ، قريبة الصلة بالعالم النباتي . فالتشكيلات العضوية ، التي يمثلها النحت في المظهر الحيواني او البشري ، لها بدايتها ونهايتها في دائرتها الحرة ، على أعتبار ان العضوية ، المحبوة بعقل محايث ، تحدد الشكل من الداخل ؛ أما العمارة بالمقابل فليس في متناولها ، فيما يتعلق بالعمود وشكله ، الا التعيين الميكانيكي للحمولة وللمسافة الممتدة من الارض الى النقطة التي تشير عندها الحمولة الى نهاية العمود. اما المظاهر الخاصة التي ينطوي عليها هذا التعيين ، فعلى الفن ان يظهرها للعيان وأن يصوغها ، وذلك بقدر ما تؤلف جزءا من العمود . وعلى هذا ، لا يجوز لا لارتفاعه بحده المزدوج ، العلوي والسفلي ، ولا لدوره كركيزة ان يبدوا عرضيين ومفروضين عليه من الخارج ، بل من الواجب على العكس تمثيلهما وكأنهما من صفاته المحايثة .

اما فيما يتعلق بخصائص العمود الاخرى ، خلا القاعدة والتاج ، فلنذكر بادىء ذي بدء استدارته : فالعمود لا بد ان يكون

له بالفعل شكل دائري ، توكيدا على حريته بالقياس الى المحيط . والحال ان الخط الدائري هو أبسط الخطوط ، وأكثرها وضوحا من وجهة النظر العقلانية ، وأكثرها تناظما : فهو الخط المكتفي بذاته أكثر من أي خط آخر . فالعمود يدل ، بشكله الدائـــري بالذات ، على ان ليس الغرض منه ان يؤلف ، مع غيره من الاعمدة المرصوفة واحدها بجانب الآخر ، مساحة مسطحة ، شـــأن العارضات التي تشكل جدرانا وحيطانا بتقاطعها على شكل زاوية قائمة وبتراصفها بعضها بجانب بعضها الآخر ، وانما الغاية منه ان يقوم لحسابه بالذات مقام الركيزة . فالعمود يميل ، بدءا من ثلثه العلوي ، الى ان يضيق ، فيصغر حجما وسماكة ، وهذا لان الثلثين السفليين مفروض فيهما ان يكونا للثلث العلوي بمثابـــة ركيزة ، ولان هذه الضرورة الميكانيكية لا بد ان تظهر للعيان بجلاء، من دون ان تتطلب مجهودا تفسيريا . وأخيرا ، كثيرا ما يكـــون للاعمدة أضلاع عمودية هدفها ، من جهة أولى ، تصحيح بساطة الشكل بادخالها عليه بعض التنوع ، ومن الجهة الثانية ، أن تجعل الاعمدة تبدو ، متى ما كان ذلك ضروريا ، أسمك مما هي عليه في الواقع .

ولكن حتى وان كان كل عمود يمثل تشكيلا مكتفيا بذاته وباديا عليه انه غير موجود الا لذاته ، فانه لا ينتصب في الواقع الا برسم الكتلة التي يفترض فيه ان يحملها . ونظرا الى ان البيت بحاجة الى أن يحدَّد من كل جانب ، فمن الواضح والحال هذه ان عمودا واحدا لا يكفي لذلك ، وأنه لا بد من اعمدة اخرى الى جانبه ، ومن هنا كان التعيين الاساسي الذي ينص على وجوب نصب الاعمدة على شكل صفوف . وما دام المفروض بعدة أعمدة ان تحمل حملا واحدا ، فان هذا الحمل يقتضي ان تكون كلها ذات ارتفاع واحد، وهو يلعب ازاءها دور العارضة التي تربطها بعضها الى بعض . وهذا ما يقودنا الى ان نتكلم من الان فصاعدا لا عن الحامل ، بل عن المحمول .

ان ما تحمله الاعمدة هو هيكل البناء المركّب فوقها . وهنا تتدخل اولا العلاقة المتحددة بالزاوية القائمة . فعلى الركيزة الحاملة ان تشكل زاوية قائمة ان مع الارض التي ترتكز اليها وان مع الهيكل الذي يستند اليها . وآية ذلك ان الوضعية الافقية هي الوضعية الوحيدة الثابتة والراسخة بحسب قوانين الثقالة، والزاوية القائمة هي الزاوية الوحيدة المتسمة بدقة ثابتة ؛ اما الزوايا الحادة والمنفرجة فهي ، على العكس ، غير دقيقة ومتفاوتة القيمة .

هاكم الان العناصر التي يتألف منها الهيكل .

فالى الاعمدة ذات الارتفاع الواحد والمصفوفة واحدها بجانب الآخر بخط مستقيم ترتكز اولا العتب Architraue ، اي العارضة الرئيسية التي تربط الاعمدة فيما بينها وتضغط عليها ضغطا متماثلا . وتتألف العتب ، بوصفها عارضة بحصر المعنى ، من اربعة وجوه مسطحة ، ذات تناظم مجرد ، متكاتفة بعضها الى بعض في شكل زوايا قائمة ، بمختلف الاحجام . لكن اذا كانت العتب مرتكزة الى الاعمدة ، فانها تقوم بدورها مقام الركيزة لباقي الهيكل ، مما اضطر العمارة ، في مجرى تطورها ، الى ابراز هذه الوظيفة المزدوجة للعارضة الرئيسية عن طريق تجهيز قسمها العلوي بنواتىء صغيرة ، الخ ، للاشارة الى ان الغاية منها ان تكون بمثابة ركيزة . هكذا يكون للعارضة الرئيسية علاقات لا بالاعمدة التي ترتكز اليها فحسب ، بل كذلك بالاحمال التي ترتكز بدورها اليها .

ومن بين هذه الاحمال هناك اولا **الافريز** ، او الطُّنُف . وهو يضم ، من جهة اولى ، رؤوس عارضات الغماء (٢) Toiture التي ترتكز الى العارضة الرئيسية ، ومن الجهة الثانية الفواصل

---

٢ ــ الغماء : مجموع ما يسقف به . ــم ــ

بين هذه الرؤوس . وبفضل ذلك تحديدا يتسم الافريز بتنوع اكبر من ذاك الذي تتسم به العتب ، وهو مطالَب بأن يبرز هذا التنوع للعيان بأكبر قدر ممكن من الجلاء حينما تبدي العمارة حرصا شديدا على التمسك بنمط البناء الخشبي حتى في تصميمها للابنية الحجرية . ومن هنا ينبع الفارق بين الزخرف الثلاثي الاخاديد Triglyphe وبين الفاصلة الميتوبية Métope . فثلاثيات الاخاديد هي رؤوس العارضة المحززة ثلاث حزات . اما الفاصلات الميتوبية فهي الفُرَج المربعة الزوايا القائمة بين ثلاثيات الاخاديد . وفي الاصل تبقى هذه الفسح فارغة في اغلب الاحوال ، لكنها لا تلبث أن تُملأ ، بل تكسى وتزين بالنقوش .

والافريز الذي يرتكز الى العارضة الرئيسية يحمل بدوره التاج او الكورنيش ، الذي الغرض منه ان يكون بمثابة نقطة أستناد للغماء الذي به ينتهي القسم العلوي من كل بناء. والسؤال الذي يثار بهذا الصدد هو ذاك المتعلق بمعرفة كيف ينبغي تنفيذ هذا الغطاء . فهل ينبغي بالفعل ان يكون أفقيا ومستطيلا ، او مائلا بزاوية حادة أو منفرجة ؟. ولو لم نأخذ سوى الحاجات وحدها بعين الاعتبار ، لوجدنا في أنفسنا ميلا الى الاعتقاد بأن سكان الجنوب، الذين ما عانوا معاناة تذكر من الامطار والعواصف، ما كانوا بحاجة الى أن يقوا انفسهم الا من الشمس ، ومن ثم فان الغطاء الافقي ، المستطيل ، كان مفروضا فيه ان يكفيهم ؛ أما اهل الشمال ، الذين كانوا ملزمين بالاحتماء من الهواطل وبتدبر أمر تصريف المياه وبالحؤول دون جثوم الثلج بوطأة اكبر مما ينبغي ، فقد احتاجوا الى سقوف مائلة. لكن ليس للحاجة وحدها ان تلعب ، في العمارة التي تطلب الجمال ، دورا حاسما ؛ بل عليها أن تأخذ في حسبانها مقتضيات أخرى . فما يصعد من الارض الى الاعلى لا بد أن يمثّل مقرونا بقاعدة، بقدم يقف عليها وتكون له

مستندا ؛ زد الى ذلك ان اعمدة العمارة بحصر المعنى وجدرانها تحقق فكرة الحمل المادية . لكن القسم العلوي ، اي الغماء الذي لا يفترض به ان يحمل شيئا، بل ينبغي ان يكون هو نفسه محمولا، لا بد ان ينفذ على نحو يدل معه على ان تلك هي غايته حقا ؛ وبعبارة اخرى ، ينبغي ان يبنى الغماء بحيث يدل على انه يتعذر عليه حمل اي شيء، وأن يكون له بالتالي شكل زاوية حادة او منفرجة. لهذا نجد ان للمعابد القديمة ، بدلا من سقف مسطح ، سقفا يتألف من سطحين يشكل اجتماعهما زاوية منفرجة ؛ ومثل هذا الانجاز في البناء يستجيب تمام الاستجابة لمقتضيات الجمال . وآية ذلك ان السقف المسطح لا يضفي ، بالفعل ، على المبنى مظهر عمل ناجز ، اذ ان السطح الافقي ، مهما يكن عالي الارتفاع ، يظل قابلا للاستخدام كركيزة لشيء اكثر ارتفاعا منه ، في حين ان الخط المؤلف من اجتماع سطحي السقف يجرد هذا الاخير من كل امكانية لاداء هذه الوظيفة . هكذا ترانا في الرسم ، على سبيل المثال ، نخص باعجابنا الكبير الوضعية الهرمية للاشكال .

يبقى علينا أن نتكلم اخيرا عن النطاق ، اي الجدران والاسوار. فالاعمدة تحمل وتحد ، لكنها لا تشكل سياجا : بل ان الفسحة التي تحدها تؤلف بالضبط نقيض المنزل المسوّر بجدران . فللحصول على منزل مقفل ، لا مناص اذن من تحويطه بجدران سميكة ومتينة .

كل ما يمكن قوله بصدد هذه الجدران انه مفروض فيها ان تكون مستقيمة ، مستوية ، ومنصوبة عموديا ، لان الجدران المنحرفة ، الواقفة على شكل زاوية حادة او منفرجة ، لن تولّد الا شعورا بسقوط وشيك ، كما انه سيكون من حق المرء ، من جهة اخرى ، أن يتساءل لماذا كان انحرافها بهذه الزاوية وليس بتلك ، اذ ليس ثمة ما يبرر ان تكون الزاوية حادة او منفرجة ، او اكثر او أقل حدة او انفراجا . وبالاختصار ، سيساور المرء الشعور بأن الجدار المنحرف بناء عسفي ، لا تبرره اية ضرورة

واقعية. ناهيك عن ان التناظم والنفع العقليين يقتضيان ان تشكل الجدران عند تلاقيها زوايا قائمة .

ونظرا الى ان الجدران تقوم مقام السياج والركيزة في آن معا ، بينما يقع عبء الحمل المحض على الاعمدة ، يتأتى عن ذلك انه حيثما اقتضى الامر تلبية الحاجتين معا ، حاجة الحمل وحاجة التسييج ، امكن احراز هذه النتيجة بواسطة أعمدة تجمعها الى بعضها بعضا جدران سميكة بقدر او بآخر . وهكذا تتحصل لنا **أنصاف الاعمدة** . وهكذا ايضا يحتج هيرت بفيتروفيوس ليعلن أن البناء البدائي كان يبدأ بأربع دعائم ركينة . فان رجحت كفة ضرورة التسييج ، وكان هناك اصرار على استعمال الاعمدة ، فلا مناص في هذه الحال من ادماج هذه الاخيرة بالجدار ، ومن السهل بيان ان هذا الاسلوب يعود الى عهد سحيق القدم . فهيرت ، على سبيل المثال (**مبادىء فن البناء لدى القدامى** ، برلين ١٨٠٨ ، ص ١١١) ، يذهب الى ان استعمال انصاف الاعمدة قديم قدم فن العمارة بالذات ، ويشرح أصلها بقوله انه اذا كانت الغاية من الاعمدة والدعائم حمل الهيكل والغماء ، فقد كانت الضرورة تقضي ايضا باتقاء شر الشمس والطقس الرديء ، وما كان لمثل هذه النتيجة ان تحرز الا بنصب جدران بين الاعمدة . وبما ان الاعمدة تكفي لحمل البناء ، فما كان ثمة من ضرورة لان تكون الجدران سميكة ولا لان تبنى بمواد متينة بمثل متانة الاعمدة ، الامر الذي كان من نتيجته ان أخذت هذه الاخيرة مظهرا ناتئا او بارزا . ولئن صح ان هذا هو اصل أنصاف الاعمدة فعلا ، فهذا لا ينفي كونها كريهة المنظر ، اذ هي تخدم هدفين متعاكسين تبذل الجهود للتوفيق بينهما ، بدون اية ضرورة داخلية . صحيح انه ليس من المتعذر الدفاع عن انصاف الاعمدة ، لكن بشرط التسليم بأن الاعمدة الاولى ، نظير البناء بوجه عام ، كانت تصنع من الخشب ، وأنها كانت تستخدم حتى في تشكيل النطاق . اما في

الابنية السميكة الجدران فان العمود يغدو فائضا عن الحاجة ، ويمسي دوره الوحيد ان يقوم مقام دعامة . وآية ذلك ان العمود بحصر المعنى مستدير اساسا ، ومكتمل في أجزائه جميعا ، ويدل، بما يحده عن محيطه ، على تنافيه مع اي إقران له بسطح ، ومع اي تضمين له في جدار. وعليه، اذا ما أريد قرن الجدران بدعائم، فلا مناص من ان تكون هذه الاخيرة مسطحة ، وليست مستديرة نظير الاعمدة ؛ اي من الواجب أن تتألف من سطوح يمكن تحويلها، في حال تمديدها ، الى جدران .

في مقال من مقالات ايام الشباب ، «حول العمارة الالمانية» (١٧٧٣) ، حذر غوته من الاسراف في استخدام العمود ، وأن لم ينكر جماله ، بل ألح عليه علــــى العكس . قال : «ان العمود ، بطبيعته ، وجد لينتصب بملء الحرية . فويل لمن حبسوا قده المشيق بين جدران سميكة !» . ثم تطرق الى عمارة القـــرون الوسطى والازمنة الحديثة ، فأضاف قولــه : «ليس للعمود أن يؤلف جزءا من مساكننا ؛ بل هو يتعارض على العكس مع مبدأ مبانينا بالذات . فبيوتنا لا تتألف من اربعة اعمدة ، منصوبة في الاركان الاربعة ؛ بل هي تتألف من جدران أربعة ، منصوبة مـن جوانب أربعة ، تنوب مناب الاعمدة كافة ، وتتنافى والاعمدة ، واذا ما اصررتم على نصبها مع ذلك ، فلن تكونوا قد فعلتم من شيء سوى انكم أثقلتم البناء بحمل اضافي لا جدوى منه . وهذا ينطبق تحديدا على قصورنا وكنائسنا ، خلال استثناءات قليلة لا تؤخذ بعين الاعتبار» . ان هذه الكلمات ، التي أملاها تصور واقعي للاشياء ، تفصح عن المبدأ الحقيقي للعمود . فالعمود يجب ان تكون قدمه امام الحائط ، وأن يتبدى مستقـــلا عن الحائط . صحيح ان العمارة الحديثة تكثـــر من استخـــدام الأطبار (٣)

---

٣ ــ الطبر : عمود مستطيل ناتىء بعض الشيء من جدار . —م—

Pilastres ؛ لكن بما انها تعتبر ظلالا تسقطها الاعمدة السالفة ، فان الشكل الذي يعطى لها مسطح وليس مستديرا .

يترتب على ما تقدم قوله ان الجدران قابلة ، مثلها مثل الاعمدة ، لان تقوم مقام الركيزة ، لكن بما ان هذه الوظيفة تؤديها الاعمدة سلفا ، لذا فان الغاية من الجدران في العمارة الكلاسيكية، في المرحلة المتقدمة من تطورها ، هي ان تكون بصورة رئيسية ، بل حصرا ، بمثابة نطاق . واذا ما استخدمت كركيزة ، نظير الاعمدة ، لا يكون ذلك ، كما قد نتوقع ، من خلال اجزاء منها معدّلة خصيصا لاداء هذه الوظيفة ، وهذا ما يحمل الكثير من الناس على التساؤل عن وظيفة الجدار الفعلية . ولهذا يبقى المجاز (٤) Portique الاوسط في المعابد الاغريقية ، اي المجاز الذي ينتصب فيه تمثال الإله الذي تشكل حمايته من الخارج الهدف الرئيسي ، اقول : لهذا يبقى هذا المجاز مفتوحا . ولكن حيثما يكن الغماء ضروريا ، يقضِ الجمال بأن تكون لهذا الغماء ركيزة مخصصة له دون سواه. فصحيح انالاسناد المباشر للهيكل والسطح الى الجدران المحيطة بالبناء يمكن ان تمليه الحاجة والضرورة ، لكنه مناف للجمال المعماري ، على اعتبار ان العمارة الكلاسيكية لا حاجة بها الى الجدران ، على سبيل الركيزة ، لانه في مستطاعها الحصول على النتيجة نفسها مع انفاق أقل في العمل ومواد البناء .

تلكم هي التعيينات الرئيسية للعمارة الكلاسيكية ، في خصوصيتها وفرادتها .

جـ ـ المعبد الكلاسيكي منظورا اليه ككل

اذا صح ، كما حاولنا بيان ذلك ، ان التعيينات المختلفة

---

٤ ـ المجاز : رواق من الاعمدة مكشوف الوجه . ـم ـ

للعمارة الكلاسيكة لا بد ان تتمخض عن مفاعيل مختلفة بدورها ومرئية في اختلافها هذا ، فصحيح ايضا أن جميع هذه الاختلافات لا بد بالضرورة في نهاية المطاف أن تتلاشى وتضمحل، وأن يحيّد بعضها بعضا او ان تتكامل فيما بينها لتؤلف كلا واحدا. ولهذا الاتحاد ، الذي لا يمكن ان ينجم في العمارة الا عن تقارب أو تساوق عام في الايقاع ، سنخصص التأملات المقتضبة التالية.

بوجه عام ، تتسم المعابد الاغريقية بمظهر ينتزع الاعجاب بتمامه ولا يترك مستزادا لمستزيد.

فما من جزء يتجاوز الآخر ، بل الكل يمتد طولا وعرضا ، ويعرض من دون ان يرتفع. واذا شاء المرء تكوين فكرة عن الواجهة ، فلا حاجة به الى ان يسدد ناظريه الى الاعلى ؛ بل على العكس ، فالنظر يُشدّ شدا باتجاه العرض ، بينما المباني الالمانية من العصر الوسيط تصعد وترتفع الى غير ما حد تقريبا. وقد كان العرض ، الذي به ينغرز البناء بقوة وراحة في الارض ، يشكل لدى القدامى البعد الرئيسي ؛ اما الارتفاع فكان بقياس الانسان بالاحرى ، ويزيد مع عرض المبنى وعمقه.

اضف الى ذلك ان التزويق كان ينفذ على نحو لا يتأذى معه طابع البساطة. وبالفعل ، ان الكل رهن بنمط التزويق. ولقد كان القدامى ، وبخاصة الاغريق ، يعرفون كيف يلزمون ، من هذا المنظور ، جانب الاعتدال الجميل. فالخطوط والسطوح الكبيرة البسيطة تتبدى ، في بساطتها اللامجزأة ، أقل كبرا عندما يضاف اليها بعض التنوع أو تحدث فيها بعض انقطاعات من شأنها ان تضفي عليها المزيد من التساوق. لكن اذا ما غولي في هذا التقسيم وهذا التزويق ، فاشتملا على قدر اكبر مما ينبغي من التفاصيل ، بحيث يغدو التعدد هو وحده الملفت للنظر وبحيث تنبهر العين بجملة من الدقائق والاشياء الصغيرة ، فعندئذ تبدو العلاقات والنسب والاحجام العظمى مجزأة ، مدمّرة. والحق ان

القدامى ما كانوا يسعون البتة ، بهذه الوسائل ، الى اظهار مبانيهم
بمظهر اكبر مما هي عليه في الواقع ، كما كانوا يحاذرون ، مـن
جهة اخرى ، ان يجزئوا الكل بالاكثار من الانقطاعات والتزويقات
مغبة ان يبدو الكل صغيرا بحكم صغر الاجزاء وافتقارها الـى
الوحدة والرابط المشترك . كذلك ما كانت مبانيهم تجثم فـوق
الارض بثقل وضخامة ، وكأنها تريد الانغراز فيها ، ولا ترتفع الى
علو مفرط ، غير متناسب وعرضها ، بل كانت تطلب ، من هذه
الزاوية ايضا ، الوسط الجميل ، وتفسح مجالا كافيا ، من خلال
بساطتها بالذات ، لتنويع رزين . بيد أن الطابع الاساسي للكل
ولخصائصه البسيطة يتبدى على اجلى نحو — وهذه هي النقطة
الرئيسية — من خلال أجزائه ويسيطر على فردية الشكل ، مثلما
يسيطر الجوهر العام في المثال الكلاسيكي على العناصر الاحتمالية
والخصوصية التي تشكل تعبيره الحي .

اما فيما يتعلق بمخطط المعبد وتقسيماتـه ، فهي تتميز
بتدرجات عديدة وتستلهم في غالبيتها الكبرى التقليد المتبع .
والتقسيمات الرئيسية التي تهمنا هنا هي : الحجيرة الرئيسيـة
للمعبد ، المحاطة بجدران (ناوس) (٥) والحاويـة تمثال الاله ؛
والدهليز (بروناوس) (٥) ، والخلفيـة (اوبيستوموتوس) (٥) ،
وصفوف الاعمدة المحيطة بالبناء بأسره . وكان الدهليز والخلفية
وصف من الاعمدة الناتئة تؤلف في البداية جزءا من النوع الذي
أسمـاه فيتروفيوس الامفيبروستيلوس (٥) ، بينمـا يتميز
البيربتيروس (٥) علاوة على ذلك بصف من الاعمدة من كل جانب ؛
وأخيرا فان المعبد كله في الذبتيروس (٥) يكون محاطا بصفين من
الاعمدة ، في حين ان داخل الجدران في الايبثروس (٥) يكـون
مجهزا هو الآخر بصفين من اعمدة متناضدة ، بينها وبين الجدران

---

٥ — باليونانية في النص .

—م—

مسافة ما ، نظير معبد ميثرقا ذي الاعمدة الثمانية في أثينا ، على حد ما يروي فيتروفيوس ، او نظير معبد جوبيتر الاولمبي ذي الاعمدة العشرة (هيرت : تاريخ العمارة ، ج٢ ، ص ١٤ — ١٨ ، ١٥١) .

لن نتوقف هنا عند الفروق في عدد الاعمدة ، والاختلافات بين الفواصل الفاصلة بين الاعمدة ، وبينها وبين الجدران ، مكتفين بلفت الانتباه الى ما للاعمدة والمجازات ، الخ ، من مدلول في عمارة المعابد الاغريقية .

في هذه الابنية المعمّدة Prostyles وهذه الابنية المعمّدة المزدوجة Amphiprostyles ، وفي صفوف الاعمدة البسيطة او المزدوجة هذه المطلة مباشرة على الهواء الطلق ، نرى الناس يتنقلون بحرية وعلى نحو مكشوف ، تارة متفرقين ، وطورا متجمعين حسبما تشاء المصادفة . ذلك ان الاعمدة ، بصفة عامة ، تفيد في التحديد ، لا في التحويط ، على اعتبار ان الحدود التي ترسمها تكون قابلة بسهولة للاجتياز ، مما يتيح للناس ان يكونوا في الخارج او في الداخل على حد سواء او على اي حال ان يخرجوا مباشرة الى الهواء الطلق . كذلك فان الجدران الطويلة التي تنتصب خلف الاعمدة لا تؤلف نطاقا حول مركز يمكن للعين ان تتجه اليه متى ما كانت الاروقة مزدحمة ؛ بل على العكس ، فالعين تنجذب بالاحرى نحو الاجزاء المنحرفة عن المركز ، مما يوحي بأن الناس غير مجتمعين هنا لهدف ما ، بل فقط للتنزه والتطوّف ، وللتمتع ببطالتهم ، ولتبادل اطراف الحديث الممتع والثرثرة البهيجة ، الخفيفة . صحيح ان داخل النطاق ينطق بوقار عميق ، لكننا نلفى هنا ايضا ، وعلى الاخص في الابنية المكتملة الناجزة ، تحويطة منفتحة على الخارج ، مما يثبت ان عمق ذلك الوقار لا بد ان يكون نسبيا . هكذا تتبدى لنا تلك المعابد ، علاوة على بساطتها وعظمتها ، بهيجة ، مفتوحة ، محببة الى النفس ، على اعتبار ان البناء برمته قد بني برسم حركة دائبة ، انتقال حر ،

تطواف لاأبالي ، لا ليكون مكان اجتماع ينعزل فيه الناس ، اثناء تواجدهم فيه ، عن العالم الخارجي .

- ٣ -

الاساليب المختلفة للعمارة الكلاسيكية

ان تدقيق النظر في الاساليب المختلفة ، وعلى كل حال في تلكالتي يتواتر تكرارها فيالعمارة والتي تمثل نماذجها الرئيسية، يكشف عن الفروق التالية .

أ — الاعمدة الايونية والدورية والكورنثية

بالنظر الى ان الفروق الاساسية القائمة بين الاساليب هي تلك التي تطال الاعمدة ، سأكتفي هنا بوجه خاص بالتنويه بالخصائص المميزة لها .

ان اساليب الاعمدة المعروفة اكثر من غيرها هي الاسلوب الايوني والدوري والكورنثي ، الذي ما امكن بعد تجاوز جماله ، النفعي والجمالي في آن معا . وبالفعل ، ان العمارة التوسكانية ، وفي رأي هيرت (**تاريخ العمارة** ، م١ ، ص ٢٥١) العمارة اليونانية الاولى ، تنتميان ، بفقرهما التزويقي ، الى الابنية الخشبية البدائية ، وليس الى العمارة الجميلة ؛ كما ان الاعمدة من الطراز المسمى بالروماني ، والذي لا يعدو ان يكون محض تجميل للاسلوب الكورنثي ، لا تستأهل ان تؤخذ بعين الاعتبار .

ان النقاط الرئيسية التي تحظى باهتمامنا من هذا المنظور هي

العلاقات بين ارتفاع الاعمدة وسماكتها ، وشكل القاعدة والتاج ، وأخيرا الفواصل المتفاوتة الكبر التي تفصل بين الاعمدة . امـا فيما يتعلق بأولى هذه النقاط ، فان العمود يبدو سميكا وثقيلا حين لا يبلغ ارتفاعه اربعة أضعاف قطره ؛ لكن حين يبلغ الارتفاع عشرة أضعاف القطر ، يبدو العمود للعين اكثر نحافة وهشاشة من ان يصلح للاستخدام كركيزة . وهذه العلاقة وثيقة الارتباط بالمسافة بين الاعمدة ، فلو أريد ان تبدو الاعمدة اكثر سماكة فمن الواجب التقريب بينها ، ولو أريد اعطاؤها مظهرا رشيقا ضامراً ، فمن الضروري توسيع الفواصل . كذلك فان وجود قاعدة تمثال او عدمه ، والتفاوت في ارتفاع التاج ، وكون هذا التاج مرصعا او لا بالزخارف ، كل هذه التفاصيل لها اهميتها الكبيرة ، وبهـا يرتهن أمر الطابع الاجمالي للعمود . اما فيما يخص الجذع ، أو جسم العمود ، فقد جرت القاعدة على ان تكون صقيلة ، بـلا تزويق ، وأن لم تكن متساوية السماكة على مدى ارتفاعها ، اذ تضيق في الاعلى اكثر منها في الاسفل وفي الوسط ، ومن هنا كان الانتفاخ الطفيف الذي لا تدركه العين وان يكن لازم الوجود. وفي زمن لاحق ، في اواخر العصر الوسيط ، حين أراد البناة تطبيق الاساليب القديمة على العمارة المسيحيـة ، وجدوا أن الاعمدة الصقيلة عارية اكثر مما ينبغي ، فطفقوا يحيطونها بشرائط من الازاهير ، او يجعلون شكلها حلزونيا ، لكن هذا الابتكار كان في غير محله ومناقضا للذوق السليم ، لان العمود ، الذي لا غرض منه الا ان يقوم مقام ركيزة، لا بد ان يبقى ثابتا، مكينا ، مستقيما، مستقلا . والتزويق الوحيد الذي تراءى للقدامى أن بمستطاعهم اضفاءه على العمود يتمثل بالتضليعات التي تجعل الاعمدة تبدو ، كما كان ارتأى فيتروفيوس ، أعرض مما هي عليه حين تكـون صقيلة . وكانت هذه التضليعات تستعمل على نطاق واسع .

أنتقل الان الى الخصائص الاخرى للاساليب الكبيرة الثلاثـة

في الاعمدة .

كان المبتغى الرئيسي من الابنية الاولى المتانة والامان ، ولذا ما كان البناة يجترئون على الاخذ بنسب قمينة بأن تخفف الشكل وتنقص من ثقله . والاسلوب الدوري هو المتميز بهذا الثقل في الاشكال . والعنصر السائد في هذا الاسلوب هو العنصر المادي ، بكل ثقله الباهظ ، وهذا ما يتجلى في النسب بين الارتفاع والعرض . فاذا ما ارتفع البناء خفيفا حرا ، بدا وزن الكتل الثقيلة وكأنه مغلوب على أمره ومذلّل ، أما اذا كان البناء واطئا وممتدا في العرض ، فان سماته الرئيسية تتمثل في هذه الحال ، وكما في العمارة الدورية ، بالثبات والمتانة ، التابعين للوزن .

لهذا تكون الاعمدة الدورية ، بالقياس الى اعمدة الاساليب الاخرى ، هي الاعرض والاخفض . وفي أقدمها عهدا ، ما كان الارتفاع يتجاوز ستة أضعاف القطر الادنى ، وما كان يزيد في اكثر الاحوال على اربعة أضعاف هذا القطر ؛ وثقلها البسيط ، الجليل ، غير المزوّق بالمرة ، يسبغ عليها ذلك المظهر الذكوري — ان جاز التعبير — الذي تتميز به معابد باستوم (٦) وكورنثيا . غير انهم شرعوا ، في زمن لاحق ، يزيدون في ارتفاع الاعمدة الدورية طوليا الى سبعة أضعاف القطر ، بينما يذكر فيتروفيوس ان هذا الارتفاع يكون اكبر في مبان اخرى بسبعة أضعاف ونصف ضعف من القطر . وبوجه عام ، تتميز العمارة الدورية باقترابها ، اكثر من غيرها ، من البساطة البدائية للابنية الخشبية ، وأن صلحت اكثر من العمارة التوسكانية بقدر لا يستهان به للتزيين والتزويق . غير ان الاعمدة الدورية متجردة بصورة شبه مطردة من القاعدة ، وارتكازها الى أس البناء مباشر ، بينما تاجها مصنوع بكل بساطة

---

٦ — باستوم : مدينة من مدن ايطاليا القديمة ، على خليج سالرنو ، فيها معابد اغريقية تعد انموذجا للطراز الدوري . —م—

من صفائح ومخدات . وتكون الساق تارة صقيلة، وطورا محفورة بعشرين تضليعة ، مسطحة في ثلثها الادنى ، وكثيرة النقر في ثلثيها العلويين (هيرت : **مبادىء فن البناء لدى القدامى**، ص ٥٤). اما المسافة بين الاعمدة فتبلغ ، في أقدم الانصاب عهدا ، ضعف سماكة العمود ، ونادرا ما تصل الى طول قطرين ونصف قطر .

ومن الخصائص الاخرى التي تقرب الشقة بين العمارة الدورية والابنية الخشبية **زخارفها الثلاثية الاخاديد وفواصلها الميتوبية** . وتؤلف الزخارف الثلاثية الاخاديد جزءا من الافريز في شكل حزات موشورية محفورة في رؤوس عارضات العتب التي تحمل صقالة السقف ، بينما وظيفة الفواصل الميتوبية أن تملأ الفسح بين العارضات ، على أعتبار ان شكل هذه الفسح في العمارة الدورية مربع . وكثيرا ما تزوق الفواصل الميتوبية بالنقوش ، بينما تمثل ايضا ستة جسيمات مخروطية صغيرة تحت الحزات الثلاثيات الاخاديد ، على مستوى العتب ، والى الاعلى ، على السطح السفلي للكورنيش .

ان كان المسعى الاول للاسلوب الدوري ان يضفي على مبانيه متانة مريحة ، فان الاسلوب الايوني يتسم بمزيد من المرونة والرشاقة والاناقة ، وهذا من دون أن يتخلى عن البساطة . فارتفاع الاعمدة يزيد بسبعة الى عشرة أضعاف على القطر السفلي ، ويتعلق بصورة رئيسية ، بحسب ما يرى فيتروفيوس، بالمسافات بين الاعمدة ، او ان هذه الاعمدة تبدو أدنى الى الضمور والمشاقة كلما كانت تلك المسافات أكبر ، ولهذا تضطر العمارة ، تحاشيا للشطط في الضمور او الثقل ، الى انقاص الارتفاع او زيادته . ويترتب على ذلك انه متى ما تجاوزت المسافة بين الاعمدة ثلاثة أقطار ، فلا يجوز أن يكون ارتفاعها معادلا الا لثمانية ، وينبغي ان يعادل ثمانية أقطار ونصف قطر متى ما تراوحت المسافة بين قطرين وربع قطر وثلاثة أقطار . لكن حين

تفصل بين الاعمدة مسافات بطول قطرين ، يرتفع العلو الى تسعة أقطار ونصف قطر ، بل قد يرتفع الى عشرة أقطار اذا لم تزد المسافة على قطر ونصف قطر ، وهي المسافة الاصغر . غير ان هذه الاطوال الاخيرة نادرة ، واذا ما اعتمدنا الانصاب الايونية التي وصلت الينا معيارا لحكمنا ، قلنا ان القدامى كانوا نادرا ما يلجؤون الى النسب العالية جدا بين ارتفاع العمود والمسافات بين الاعمدة .

ومما يميز ايضا الاسلوب الايوني عن الدوري كون ساق العمود الايوني ، بخلاف الدوري ، لا ترتكز مباشرة الى أس البناء، بل تكون لها قاعدة ذات عدة أجزاء . فالساق الايونية ، المنقوبة والمزودة بأربع وعشرين تضليعة عريضة ، تصعد بمشاقة ومرونة نحو التاج وهي تضيق قليلا قليلا . ومن هذا المنظور يقف معبد أفسس الايوني على طرفي نقيض من معبد باستوم الدوري . كذلك يتسم تاج العمود بقدر اكبر من التنوع والاناقة الجمالية . فهو لا يتألف فقط من مخدة منحوتة وعصيّات وصفائح ، بل تضاف اليه أيضا ، من اليمين ومن اليسار ، تعاريج حلزونية ، ومن الجوانب ، زخارف على شكل مخدة ، ومن هنا سمي بالتاج ذي المخدة. وتشير تعاريج المخدة الحلزونية الى نهاية العمود الذي قد يرتفع الى اعلى من ذلك ايضا ، لكن ملتويا .

بحكم مشاقة الاعمدة هذه وتزويقها ، تحتاج العمارة الايونية الى صقالة أقل ثقلا ، وتسعى من هذا المنظور ايضا الى زيادة رشاقة مبانيها . وبالنظر الى انها اكثر نأيا من العمارة الدورية عن الابنية الخشبية ، فانها تستبعد الزخارف الثلاثية الاخاديد والفاصلات الميتوبية من الافريز الصقيل ، وتستبدلها بجماجم حيوانات الاضاحي المجمّعة على شكل اكاليل من الزهور ، كما تستبدل رؤوس العارضات بفكوك هذه الحيوانات (هيرت : تاريخ العمارة ، م ١ ، ص ٢٥٤) .

اما العمارة الكورنثية فتقوم على نفس الاساس الذي تقوم

عليه العمارة الايونية ، الا انها تضيف الى مشاقة هذه الاخيرة عظمة تتميز بذوق كبير وبغنى فائق للمعتاد بالتزويق والزخرفة. ويبدو ان تباهيها بأنها ورثت عن البناء الخشبي تقسيماته العديدة يحملها على ابراز هذه التقسيمات ، ولكن من دون أن تخون اصلها ، وتعمد في سبيل ذلك الى زخرفتها وتزويقها الى غير ما حد ، وتسعى في الوقت نفسه الى تمييز نفسها سواء أعن البناء الخشبي ام عن الاساليب الاخرى ، فتضاعف من النواتيء والميازيب ، وتزيد من تعقيد القاعدات ومن غنى التيجان .

ويتجاوز العمود الكورنثي في الارتفاع العمود الايوني ، لانه وان يكن ينطوي بصفة عامة على العدد نفسه من التضليعات ، وان يكن لا يكبر الا بثماني مرات الى تسع مرات ونصف مرة قطر القسم السفلي من العمود ، فانه يبدو مع ذلك اكثر رشاقة ، وعلى الاخص أكثر غنى ، بالنظر الى أن تاجه أكثر ارتفاعا . فارتفاع التاج يعادل ثمن القطر السفلي ؛ وهو مزوق في زواياه الاربع بزخارف حلزونية لطيفة ، وبدون مخدات ، بينما قسمه السفلي مزدان بأوراق الاقنثة (٧) . وللاغريق أسطورة جميلة بصدد هذا الموضوع . ففداة وفاة صبية رائعة الجمال ، جمعت مرضعتها دماها كلها ، ووضعتها في سلة فوق قبرها ، فاذا بأقنثة تنبت وتطفح اوراقها فوق السلة وتحيط بها من كل جانب . وهكذا تكوّن شكل استخدم كنموذج لتاج عمود .

ومن جملة الخصائص الاخرى التي يتميز بها الاسلوب الكورنثي عن الاسلوبين الدوري والايوني سأخص بالذكر فقط التحدب الجميل لرؤوس الشارات (٨) (Chevrons) تحت الكورنيش ،

---

٧ ــ الاقنثة : جنس معمر من النبات ، ذو اوراق سنبلية مخرمة تستعمل للزينة . ــم ــ

٨ ــ الشارة : حلية معمارية على شكل شارة عسكرية . ــم ــ

وكذلك النواتىء المؤلفة من الميازيب والحزات المسننة وحجـــارة الخرجة (٩) Entablement الناتئة .

ب – البناء الروماني المؤسس على العقد القوسي

بين العمارة الاغريقية والعمارة المسيحية تشغـــــل العمارة الرومانية موقعا وسطا ، بالكيفية التي تستخدم بها القـــــوس المنحرف Ogire والعقد Voute .

من العسير ان نحدد بدقة الزمن الذي تعود اليه بدايـــات استخدام القوس المنحرف في البناء . غير ان الشيء الثابت انه لا المصريون ، على الرغم مما انجزوه من تقدم فـــي فن البناء ، ولا البابليون ، ولا العبريون، ولا الفينيقيون ، عرفوا التطبيق المعماري للقوس الدائري وللعقد . وأنصاب العمارة المصرية تشير الى ان المصريين ما كانوا يعرفون، فيما يتعلق بالركائز للسقوف الداخلية، سوى الاعمدة الضخمة التي كانوا ينصبون فوقها بلاطات مـــن الحجر لتكون بمثابة عارضات . لكن حين كانوا يحتاجون الـــى تقويس المداخل العريضة او عقود الجسور ، ما كانوا يعرفون من وسيلة اخرى غير الوسيلة التالية : تقديم حجر من كل جانب ، وهذا الحجر يكون بمثابة ركيزة لحجر آخر اكثر تقدما منه بعد ، وهذا ما يجعل الدعائم الجانبية تضيق وتضيق صعدًا ، الى ان لا تعود من حاجة الا لحجر واحد لسد الفتحة الاخيرة . وكانوا يعمدون ، في حال اقتصارهم على استعمال هذه الطريقة ، الى تغطية الدعائم بأحجار كبيرة يقرنونها بعضها ببعض وكأنها روافد دعم وإسناد .

---

٩ – الخرجة : رأس العمود المؤلف من العتب والافريز والكورنيش . –م–

وانئا لنلقى لدى الاغريق صروحا اعتمد فيها البناء المقوس ، لكن هذه الصروح نادرة ، ويزعم هيرت ، الذي نشر ابحاثا فائقة الاهمية حول عمارة الاقدمين وتاريخها ، انه ليس بين تلك الصروح صرح واحد يمكن رد اصله الى عصر سابق لعصر بيركليس(١٠) . وبالفعل، انالعمود والصقالة التي ترتكز اليه أفقيا في العمارةالاغريقية يشكلان عنصريها المميزين الاساسيين والاكمل تطورا ، بحيث أن أستعمال العمود لغير هذه الغاية التي هي الغاية الحقيقية منه كان نادرا . غير أن القوس الدائري او العقد اللذين يعلوان عمودين او دعامتين يضفيان على العمود أو الدعامة مدلولا مغايرا ، أذ لا تعود وظيفة اي منهما في هذه الحال ان يكون مجرد ركيزة . وآية ذلك ان القوس الدائري ، بفرعه الصاعد وانحنائه وفرعه النازل ، يرتبط بمركز لا يمت بصلة الى العمود بوصفه ركيزة . ومختلف اجزاء هذه الدائرة يحمل بعضها بعضا ، ويرتكز بعضها الى بعض ، من غير ما حاجة الى وساطة العمود .

والحال ان الابنية التي تستخدم القوس والعقد كثيرة في العمارة الرومانية ، وقد بقيت منها آبدات تعود ، اذا ما اخذنا بشهادات اللاحقين ، الى عهد الملكية (١١) . ونستطيع ان نذكر من بين تلك الآثار الديماميس والمجارير والقبب ، من دون أن يغيب عن نظرنا أنها قد رممت ، ولا بد ، في ازمنة أحدث .

---

١٠ ــ بيركليس : اعظم رجال الدولة في تاريخ اثينا (٤٩٥ ــ ٤٢٩ ق٠م) ، تزعم الحزب الديموقراطي ، وبسط سيادة اثينا على سائر المدن ، وشجع الآداب والفنون ، وأدركت اثينا في عهده عصرها الذهبي ، واغتنت بالآثار والتماثيل والصروح المعمارية . ــم ــ

١١ ــ عهد روما الملكي : عهد شبه أسطوري يقال ان روما عرفته في بداية تاريخها ، ومر عليها فيه سبعة ملوك، وكان سقوط الملكية سنة ٥١٠ ق٠م٠ ــم ــ

ويقال ان المبتكر المرجَّح للتقويس هـــو ديموقريتس (١٢) (سينيكا (١٣)، الرسالة ٩٠) الذي أولى اهتماما بالغا ايضا للمسائل الرياضية، والذي يُعد كذلك مبتكر نحت الحجارة.

ومن جملة المنجزات الرئيسية للعمارة الرومانية، المبنية على اساس مبدأ القوس والعقد، يجدر بنا أن نخص بالذكر بانثيون اغريبا، المكرس لجوبيتر اولتور، والذي قُصد به ان يضم، علاوة على تمثال جوبيتر، في ست مشاك أخرى التماثيل الضخمة لكل من مارس وفينوس ويوليوس قيصر، بالاضافة الى ثلاثة تماثيل اخرى لا نعرف الى من تعود. والى جانب كل مشكاة من هـذه المشاكي الست كان ينهض عمودان كورنثيان، وكان البناء برمته مسقوفا بسقف عظيم له شكل قبة تحاكي القبة السماوية. وينبغي أن ننوه بالتفصيل التقني التالي وهو أن القبة لم تكن حجرية. فقد كان الرومان، في أكثر أبنيتهم، يبدؤون باعداد صقالـــة خشبية لها شكل عقد، ثم يغطونها بمزيج من الكلس والاسمنت البزولاني (١٤) مركب من بقايا ضرب خفيف من الفَلَيس (١٥) ومن كسور من الآجر المسحوق. فاذا ما جف هذا المزيج، تشكلت من الكل كتلة متماسكة يمكن معها سحب الصقالة الخشبية، وبالنظر

---

١٢ — ديموقريتس : فيلسوف اغريقي (نحو ٤٦٠ — ٣٧٠ ق.م)، واضع المذهب الذري، وقال بأن منبع السعادة الاعتدال في الرغائب. —م—

١٣ — لوقيوس انايوس سينيكا، المعروف باسم سينيكا الفيلسوف (نحو ٤ ق.م — ٦٥ ب.م)، من مواليد قرطبة بالاندلس، مؤذب نيرون الذي غضب عليه وأمره بالانتحار بفتح وريديه، استوحى مبادئه الفلسفية من الرواقيين، وله مقالات ورسائل ومسرحيات تراجيدية. —م—

١٤ — البزولان : نوع من الصخور البركانية الاصل، منسوب الى مدينة بزيولي الايطالية، ومطلوب في البناء لانه يحمي من الحرارة والضجيج. —م—

١٥ — الفليس : صخر ذو مسام من اصل رسوبي وبركاني. —م—

الى خفة المواد ومتانة تراكبها ، لا تعود القبة تضغط على الجدران الا ضغطا خفيفا .

ج ـ الطابع العام للعمارة الرومانية

بصرف النظر عن هذه الابنية القوسية ، كان للعمارة الرومانية مدلول وطابع مغايران جدا لما هما عليه في العمارة الاغريقية . فحتى حيثما كان الاغريق ينشدون اهدافا نفعية ، كانوا يسعون الى الوصول بأبنيتهم الى كمال فني ، متوسلين الى ذلك جزالة الزخرفة وبساطتها وخفتها ؛ اما الرومان ، البارعون في الاشياء الميكانيكية ، فكانوا على العكس يسبغون على ابنيتهم قدرا اكبر من البذخ والفخفخة وقدرا أقل من الجزالة والرشاقة . وفضلا عن ذلك كانت عمارتهم تنشد اهدافا متنوعة كثيرة لا تعرف نظيرها العمارة الاغريقية . اذ ، كما سبق لي الذكر ، ما كان الاغريق يسرفون في الفخفخة والجمال الا في مبانيهم العامة ؛ اما مساكنهم الخاصة فلم تكن ذات شأن . في حين انه لدى الرومان لم يتضاعف فحسب عدد المباني العامة ذات الطبيعة النفعية والبذخ العظيم ، نظير المسارح وحلبات مصارعة الحيوانات ، بل طال فن العمارة المساكن الخاصة ايضا . وانما بعد الحروب الاهلية بوجه خاص طفق الاغريق يبذخون بذخا كبيرا في بناء الفيلات والحمامات والاروقة والادراج ، الخ ، مما فتح امام العمارة ميادين جديدة ، بما فيها ميدان فن الحدائق ، وأتاح لها ان تدرك ذروة في الكمال . وفيلا لوقولوس (١٦) شاهد ساطع على ذلك .

---

١٦ ـ لوقينيوس لوقولوس : قائد روماني (نحو ١٠٩ ـ ٥٧ ق.م) ، ضرب به المثل في حياة البذخ التي عاشها في روما . ـم ـ

لقد اتخذ الايطاليون والفرنسيون من نمط العمارة الرومانية هذا نموذجا يحتذى في زمن لاحق . اما نحن الالمان فقد حذونا لأجل مديد من الزمن تارة حذو الاوائل وطورا حذو الاواخر ، لنعود أدراجنا في نهاية المطاف الى الاغريق ولنتخذ من أصفى أشكالهم نماذج لنا .

الفصل الثالث

العمارة الرومانسية

لقد اعتبرت عمارة العصر الوسيط القوطية ، التي تشكل المركز المميز للرومانسي بحصر المعنى ، اعتبرت لحقبة مديدة من الزمن، وعلى الاخص منذ انتشار الذوق الفني الفرنسي وسيادته، شيئا فجا وهمجيا . اما في ايامنا هذه فان غوته بوجه خاص هو الذي اعاد الاعتبار اليها ، تشد في أزره في ذلك النضارة الفتوية لتصوره عن الطبيعة والعالم ، المتعارض مع مبادىء الفرنسيين ؛ ومنذئذ تعلمنا اكثر فأكثر كيف نثمّن عاليا تلك الآثار العظيمة المتكيفة مع العبادة المسيحية وما تحققه من توافق بين الشكل المعماري وروح المسيحية الحميم .

- ١ -

الطابع العام

يتمثل الطابع العام لهذه المباني ، التي تنم بصورة رئيسية عن مقاصد دينية ، بكونها تجمع ، كما سبق لنا بيان ذلك في المدخل ، بين الجانب المستقل من العمارة وبين جانبها النفعي . غير انه لا يجوز ان نفهم هذا الاتحاد على انه انصهار للاشكال المعمارية الشرقية والاغريقية ، وانما كان تحققه على نحو صار معه المبنى المحاط بجدران من جهة أولى هو النمط الرئيسي، متجاوزا بذلك بيت العمارة الدينية الاغريقية ، بينما تلاشى من جهة ثانية الجانب النفعي الصرف ، فانعتق المبنى وارتفع بحرية ، من دون ان يخضع لغاية عملية . صحيح ان بيوت الله والمباني هذه كانت مخصصة لتلبية حاجات العبادة ولاستعمالات اخرى ، لكن طابعها الحقيقي يكمن في تجاوزها كل غاية محددة وكل هدف معين ، وفي وجودها لذاتها ، حبيسة ذاتها ان جاز القول . فالاثر ينتصب ههنا ، حرا ومستقلا ، متينا وخالدا . ولهذا لا يكون المجموع مقيدا بأي شرط او بأية علاقة عقلانية صرف . اما من الداخل فان المضمون الوحيد لتلك العلب المستطيلة التي هي كنائسنا البروتستانتية ، التي لا غاية لها غير ان تكون مكانا للاجتماع ، يتمثل بمقاعد منفصلة عن بعضها بعضا كمرابط الاصطبل ، بينما يصعد المبنى من الخارج ويرتفع بحرية ، مما يحجب غايته النفعية عن الانظار ، فيستعيد الكل وجوده المستقل . وليس لشيء ان يملأ تمام الملء مبنى كهذا ؛ فكل ما يدلف اليه يضمحل في عظمة المجموع ؛ وان يكن وجوده لهدف محدد — وهو ينم عنه — فانه بطابعه العظيم وببرودته المتسامية ، يرتفع فوق ما هو نفعي متناه ، تابع ، ويؤكد ذاته بملء استقلاله . هذا الارتفاع فوق

المتناهي ، مقرونا بالمتانة البسيطة ، يؤلف واحدة من السمـــات المميزة الاساسية للمعبد القوطي . لكن هنا فقط ينفتح ، من جهة أخرى ، أوسع حقل امام التخصص ، والتشتت ، والتنوع ، ولكن من دون ان تتحلل الكلية مع ذلك الى محض تفاصيل عرضية ، عارضة ، خصوصية . بل على العكس : فعظمة الفن تعرف كيف تدمج من جديد ببساطة المجموع هذه جميع أجزائه وأقسامه . وما هذه العظمة الا جوهر المجموع الذي يتحلل وينقسم على نحو يشكل معه عالما من التفاصيل الفردية ، ولكن ايضا على نحو يعيّن معه حدود هذه التفاصيل ببساطة ، ويرتبها بانتظام ، ويصفها بتناظر ، ويفرض عليها تساوقا قمينا بانتزاع أعجابنا ، ويعين لكل تفصيل مكانه الساكن الثابت . وباختصار ، يحقق اتحادها المكين ، من دون ان ينقص في شيء كينونتها ـ في ـ ذاتها .

- ٢ -

الاشكال المعمارية الخاصة

فيما يتعلق بالاشكال الخاصة التي تنبع من الطابع النوعـــي للعمارة الرومانسية ، لن نهتم هنا ، كما سبق لنا بيان ذلك أعلاه ، الا بالعمارة القوطية بحصر المعنى ، وبصورة رئيسية بالمبانـــي الدينية المسيحية ، في وجوه اختلافها عن المعابد الاغريقية .

أ ـ البيت المعزول عن الخارج ، كشكل اساسي

يتمثل الشكل الرئيسي بالبيت المعزول تماما عن الخارج . فنظير الروح المسيحي الذي ينطوي على ذاته ، يشكل المعبد

نطاقا يلتئم شمل الجماعة المسيحية في داخله لتخلو الى ذاتها وتستغرق في التأمل . انه خشوع النفس في مكان مغلق ومحدّد . غير ان ورع القلب المسيحي يشتمل ايضا على تسام فوق المتناهي ، وهذا التسامي هو الذي يسبغ على بيت الله طابعه الحقيقي. وبحكم هذا التسامي نحو اللامتناهي تتلقى العمارة مدلولا ينأى بها عما هو نفعي محض ، وتسعى هي الى تحقيقه بمساعدة أشكال معمارية . والشعور الذي يسعى الفن القوطي الى توليده على هذا النحو هو، بخلاف ذاك الذي يساور المرء في حضرة المعبد الاغريقي، شعور هادىء مفتوح، شعور بالسلام والطمأنينة، اذ تنعتق النفس الخاشعة من الطبيعة الخارجية ومن كل اشياء هذه الدنيا بوجه عام ، كما انه شعور احتفائي جليل يجعلها تتخطى جميع الحدود التي تعيّنها ملكة الفهم . وعلى هذا ، لئن اتسمت مباني العمارة الرومانسية في كثير من الاحيان بأبعاد مرموقة من حيث الاتساع ، فانها تتسم ايضا بالطابع الرومانسي المتعارض مع الاتساع المحض ، طابع الانبثاق من الارض والاشرئباب نحو السماء .

أن هذا النسيان للطبيعة الخارجية وللعالم بجلبته الباطلة واهتماماته الخسيسة ، وهو نسيان متأت عن الاختلاء ضمن نطاق مقفل ، يغني عن الحاجة الى المجازات وصفوف الاعمدة وما سواها ، مما يوصل المعبد بالخارج ، اذ ينتقل الكل ، في شكل معدّل تماما ، الى داخل البناء . كذلك فان نور الشمس يخف او لا يدلف الا موهنا ، وعكرا بعض الشيء ، من خلال الزجاجيات الملونة التي تسهم في تعزيز الانعزال عن العالم الخارجي . فما يحتاجه الانسان هنا لا يمكن ان تهبه اياه الطبيعة ؛ بل لا يسعى ان يجده الا في عالم لا وجود له الا في داخله وبالنسبة اليه ، وبحسب ورعه وتقواه وتركيزه الداخلي.

غير ان أبرز سمة لبيت الله ، في جملته وفي أجزائه المكوّنة،

تكمن في اشرئبابه الى السماء وفي انتهائه على شكل تخاريم مقوسة او مستقيمة . ففي العمارة الكلاسيكية ، التي تتألف مبانيها بصورة رئيسية من اعمدة او دعائم تستخدم كركيزة لعارضات ، يلعب الشكل القائم الزاوية ، وبالتالي الحَمل ، الدور الاهم ، لان الحمولة المرتكزة الى زاوية قائمة تدل بوضوح وجلاء على انها محمولة . وعندما يكون الغرض من العارضات نفسها ان تحمل غماء ، فان سطوح هذا الغماء تؤلف فيما بينها زاوية منفرجة . ولا مجال في هذه العمارة لاشرئباب وانتهاء مدبب ، بل كل وظيفتها هي الحمل والارتكاز . كذلك فان القوس الدائري ، الذي يمتد انحناؤه اللامنقطع من عمود الى آخر والذي لجميع نقاطه مركز مشترك ، يرتكز الى ركائزه التحتية . اما في العمارة الرومانسية ، على العكس ، فليست مسألة الحمل والشكل القائم الزاوية هي التي تحظى بالاهمية الكبرى ؛ بل انها تنحى جانبا على اعتبار ان مقومات البناء تنهض بوسائلها الخاصة وتجتمع لتؤلف راسا مدببا ، من دون ان يكون ثمة دور للفارق بين الحمولة والركيزة . وهذا النهوض او الاشرئباب الحر وهذا الاجتماع على شكل رأس مدبب يؤلفان التعيين الرئيسي الذي يتمخض عن تشكيل مثلثات متساوية الساقين ذات قاعدة عريضة، وأقواس مدببة الرأس ، وتلكم هي السمة الألفت للنظر من سمات العمارة القوطية .

ب ـ الشكل الخارجي والشكل الداخلي

يشتمل مجهود الاختلاء بالنفس والتسامي ، من حيث هو فعل عبادة ، على آناء متباينة تجعل من المتعذر اتمام هذا المجهود في اماكن مفتوحة او امام المعابد ، فلا يكون ناجعا وفعالا الا في داخل بيت الله . اذن فان يكن الشكل الخارجي هو الذي يلعب، في معبد العمارة الكلاسيكية ، الدور الرئيسي ويبقى ، بفضل

صفوف الاعمدة ، مستقلا بقدر او بآخر عن البناء الداخلي ، فغير هذه الحال حال العمارة الرومانسية التي لا يتلبس فيها داخل المبنى اهمية اكبر فحسب ـ وذلك ما دام الغرض الوحيد لمجموع البناء ان يسور هذا الداخل وأن يقفله ويعزله ـ بل يتبدى ايضا من خلال الشكل الخارجي بتعيينه له مظهره الخاص وتنظيمه .

وعليه ، سنبدأ اولا النظر في الداخل ، مما سيتيح لنا ان نفهم الخارج على نحو افضل .

كما سبق لي القول ، يستمد داخل الكنيسة مداوله الرئيسي من كونه مكانا للاجتماع يمكن فيه لجماعة المؤمنين ان تفرغ للتأمل ، بمنأى عن تقلبات الطقس وعن البلبلة التي العالم الخارجي مصدرها . وهكذا يكون المجال الداخلي مقفلا تماما ، على حين كان للمعابد الاغريقية ، علاوة على الاروقة والقاعات المفتوحة ، حجيرات مفتوحة .

لكن بما ان الاختلاء المسيحي هو في الوقت نفسه تسام للانسان فوق وجوده المحدود وتصالح للذات مع الله ، فان ما يواجهنا هنا عبارة عن وحدة عينية ناجمة عن توسط عدة آناء مختلفة . ويكون من مهمة العمارة الرومانسية ايضا ان تشف ، بحسب الامكانيات المعمارية المتاحة ، ومن خلال شكل المبنى ووضعيته ، عن مضمون الروح الذي يشكل المبنى وعاءه المقفل ان جاز القول ، وان تربط بهذا المضمون الشكل الداخلي والخارجي على حد سواء .

وتترتب على هذه المهمة المستتبعات التالية :

لا يجوز ان تكون الفسحة الداخلية فسحة كنيسة مجردة ، فسحة خاوية ، لا تشتمل على فروق او على تدرجات بين هذه الفروق ، بل ينبغي ان يكون لها شكل عيني ، متنوع الابعاد ، اي شكل غير متساو طولا وعرضا وارتفاعا في أجزائه كافة . والشكل الدائري او المستطيل او المربع ، بما يستتبعه من تساو في

الجدران التي تحيط به وفي الغماء الذي يغطيه ، لا يناسب هذه المباني ، لان التساوي الفارغ لمستطيل او مربع يعجز عن التعبير عن حركة النفس وانفصامها وتوسطها في مجهودها للتسامي نحو اللامتناهي ، نحو العالم الآخر ، نحو الاعالي السامية .

وترتبط بما تقدم لازمة اخرى تتمثل في ان النفع الـــذي تضفيه على البيت الجدران التي تحيط به والسقف الذي يغطيه، وكذلك الاعمدة والعارضات ، لا يلعب في الفن **القوطي** سوى دور ثانوي تماما من وجهة نظر تعيين الشكل . وينجم عن ذلك اختفاء الفارق الحاد الذي يقوم في الفن الكلاسيكي بين الحمولة وبين الركيزة التي ترتكز اليها ، وكذلك اختفاء الشكل المستطيـــل المستجيب لمقاصد نفعية خالصة ، ومن ثم العودة الى شكل قريب من الاشكال الطبيعية ، وهو شكل حاوٍ ومحتوى يرتفعان بحركة حرة واحتفالية . فعندما يدلف المرء الى داخل كاتدرائية مـــن العصر الوسيط ، لا يذهب به الفكر الى المتانة والعقلانيـــة الميكانيكيتين للدعائم وللقبة التي تحملها هذه الدعائم ، بل يساوره انطباع بأنه قد انتقل الى غابة ملتفة الاشجار ، تنحني غصونها على بعضها بعضا وتجتمع لتشكل قبة طبيعية . وآيـــة ذلك أن العارضة المستعرضة تحتاج الى نقطة استناد مكينة ولا بد أن تكون أفقية تماما . غير ان الجدران في الفن القوطي تنهض مـــن تلقاء نفسها ، بملء الاستقلال والحرية ، وكذلك شأن الدعائـــم التي اذا ما أدركت أقصى صعودها اتسعت وعَرَضت فـــي اتجاهات شتى ، لتعود من ثم ، وكما لو مصادفة واتفاقا ، الى الاتصال بعضها ببعض ؛ وبعبارة اخرى ، ان وظيفتها المعينة لها كحاملة للقبة ، وبالرغم من ان هذه الاخيرة تنهض فعلا فـــوق الدعائم ، ليست محددة ومعلنا عنها على نحو سافر . بـــل يساورنا انطباع بأن الدعائم لا تحمل شيئا ، وبأن تشعباتها العليا ما هي الا استمرار مائل بعض الشيء للجذع . وتشعبات جميع الاعمدة تؤلف باجتماعها قبة الكاتدرائية ، مثلما تتلاقى أغصان

الاشجار العليا في غابة لتشكل قبة خضراء . وليس الا لقبة متشكلة على هذا النحو من الانبثاق الحر للجدران والدعائم ان تلبي ، بمثل ما تلبي هي ، الحاجة الى الاختلاء والتأمل الديني ، وأن توحي ، بمثل ما توحي هي ، بالتوقير القدسي . بيد ان هذا لا يعني أن العمارة القوطية قد اتخذت من الاشجار والغابات نماذج لاشكالها .

ان النهاية المدببة ، التي تؤلف المبدأ الاساسي للفن القوطي، تأخذ داخل الكنيسة شكلا مموها بعض الشيء هو شكل القوس المنحرف . ومن هنا يغدو للدعائم هدف وشكل مغايران تماما .

تحتاج الكنائس القوطية الكبيرة ، كيما تكون مقفلة تماما ، الى غماء ، وهذا الغماء يشكل ، بالنظر الى أحجام البناء ، حمولة ثقيلة بما فيه الكفاية ويتطلب ركيزة مكينة . وذلكم هو الدور الذي تتولاه الدعائم على ما يبدو . لكن بما ان الاشرئباب يعطي الركيزة ظاهر صعود حر ، فلا مجال لان تستعمل الاعمدة لنفس الهدف وبنفس الكيفية التي تستعمل بها في العمارة الكلاسيكية . فالاعمدة تتحول في العمارة الرومانسية الى دعائم ، وهذه الدعائم تحمل أقواسا بدلا من عارضة مستعرضة ، ولكنها تحملها على نحو تبدو معه الاقواس وكأنها مجرد استطالات للدعامة تتلاقى مصادفة واتفاقا على شكل قوس منحرف . ومن المؤكد انه يمكن للمرء أن يتصور النهاية المدببة للدعامتين المتباعدتين واحدتهما عن الاخرى في شكل جبهة جملون (١) ترتكز الى عمادَي زاوية ، وبالمقابل فان السطحين الجانبيين سيوحيان وكأنهما حمولة مستندة الى ركيزة حتى ولو ارتكزا الى الدعائم وألفا وأياها

---

١ – جبهة جملون Pignon : هي في العمارة القسم العلوي المثلث من جدار يحمل رأسه طرف تخشيبة ذات ميزابين . —م—

زوايا منفرجة جدا ومال واحدهما باتجاه الآخر على شكل زاوية حادة . اما القوس القوطي المنحرف ، الذي يكون له في البداية ظاهر استطالة للدعامة بخط مستقيم ، والذي لا ينحني الا على مهل وبصورة غير محسوسة ، فيترك لدينا على العكس اليقين بأنه ناجم عن اجتماع استطالات حقيقية للدعائم . وبالتعارض مع الاعمدة والعارضات تبدو الدعائم والعقود وكأنها تشكيل واحد، وان ارتكزت الاقواس الى التيجان التي هي نقطة انطلاقها . غير انه لا يندر ، كما في الكثير من الكنائس الهولاندية ، أن تكـــون التيجان منعدمة الوجود ، مما يبرز على أجلى نحو استمراريـــة الدعائم والاقواس القوطية المنحرفة التي تحدثنا عنها .

وبالنظر ، من جهة اخرى ، الى ان الاشرئباب يجب ان يتوكد بصفته السمة المميزة الرئيسية ، لذا فان ارتفاع الدعائم يتجاوز عرض قاعدتها بنسب لا يمكن تقديرها بالنظر وحده . فالدعائـــم تضيق وتزداد مشاقة وتشرئب اشرئبابا شديدا الى الاعلى بحيث يتعذر على العين ان تشمل بنظرة واحدة الشكل بكامله ، بـــل يضطر المرء الى ان يجيل الطرف حوله دائريا ، وأن يتفحصه من الاسفل الى الاعلى الى ان تتوقف العين ، وقد اطمأنت ، علـــى مشهد التحدب الناشىء عن تلاقي الاقواس ، تماما مثلما تفلـــح النفس القلقة ، المعذبة ، بعد طول خشوع وتأمل، في مفارقة ارض المتناهي لترقى باتجاه الرب الذي فيه تلقى الراحة المنشودة .

الفارق الاخير بين الاعمدة والدعائم يتمثل في ان الدعائـــم القوطية حقا ــ وذلك حيثما مثلت بطابعها النوعي ــ لا تكـــون مستديرة نظير الاعمدة ، ولا تكون ذات شكل اسطواني لا يحول ولا يتبدل في كل ارتفاعه ، بل تكون محاطة عند القاعدة بحزمة من الالياف في شكل قصبات ، ينفصل بعضها عن بعض طردا مـــع ارتفاعها وتشع في الاتجاهات كافة من خلال استطالات عديدة . وكما يتطور العمود في العمارة الكلاسيكية من الشكل الثقيل ، المصمت ، المكين ، البسيط ، نحو المشيق ، الرشيق ، المشرئب ،

المزخرف ، نرى الدعامة في العمارة الرومانسية تنعتـــق اكثر فأكثر – وهي تزداد مشاقة – من وظيفة الركيزة، وتكتسب حرية اوسع فأوسع .

ويكون للنوافذ شكل مماثل لشكل الدعائم والاقواس القوطية المنحرفة . ونوافذ وأبواب القسم السفلي من صحون الكنيســة الجانبية ، وبوجه خاص نوافذ وأبواب القسم العلوي من صحنها المركزي والخورس (٢) Choeur ، تكون ذات أحجام هائلة ، وذلك كيلا تشمل العين بنظرتها ، عندما تتوقف عند القســـم السفلي ، القسم العلوي ايضا ، فلا تصل اليه ، كما بالنسبة الى القبب ، الا بالانتقال الى الاعلى . ويساور المشاهد ، بفعل إسماء النظر هذا ، انفعال معين ، انفعال اللامتوقع ، الناشىء عن البون بين الاسفل والاعلى ، بين ما تركه النظر وبين ما سيعرض له في اللحظة التالية . وفضلا عــن ذلك لا يكون زجاج النوافذ ، بسبب الرسوم التي تغطيه، الا نصف شفاف . وتمثل الرسوم موضوعات مقتبسة من التاريخ المقدس ، لكنها كثيرا ما تستبدل بألـــوان بسيطة ، الغرض منها ان تبث نورا غسقيا وأن تعطي نور الشموع مزيدا من الوهج . ففي هذا الفناء الواسع الرحب يجب ان يسود نور آخر غير نور الطبيعة الخارجية .

فيما يتعلق بالتنظيم الداخلي للكنيسة القوطية ، تقدم بنــا القول بأن أقسامها المختلفة ينبغي أن تكون متفاوتة طولا وعرضــا وارتفاعا . ويكمن الفارق الرئيسي ، من هذه الزاويـــة ، بين الخورس والجناح المصالب (٣) Transept والصحن المركزي من

---

٢ – خورس الكنيسة : جوقة المرتلين ، وكذلك الموضع الذي تقف فيه. –م–

٣ – الجناح المصالب : رواق عرضاني يفصل الخورس عن صحن الكنيسة المركزي ويؤلف ذراعي الصليب . –م–

جهة اولى ، وبين الصحون الجانبية من جهة ثانية .

تتألف الصحون الجانبية ، من الناحية الخارجية ، من الجدران التي تحيط بالمبنى ، وعلى مسافة ما منها تقوم الدعائم مع أقواسها ؛ كما تتألف من الناحية الداخلية من هذه الدعائم نفسها التي تؤمّن ، مع أقواسها غير المتصلة فيما بينها بجدران ، ومن خلال الفواصل الفاصلة بينها ، الاتصال الحر بين الصحون الجانبية والفناء Vaisseau . اذن فللدعائم هنا غاية معاكسة لتلك التي لصفوف الاعمدة في المعابد الاغريقية ، المفتوحة على الخارج والمغلقة على الداخل . ولبعض الكنائس صحنان جانبيان، اما كاتدرائية أنفرس (٤) Anvers فلها ثلاثة صحون جانبية من كلا جانبي الصحن الرئيسي .

يتجاوز الفناء الرئيسي ، المحاط بجدران ، الصحون الجانبية في الارتفاع ، ويكون منقوبا بنوافذ طولانية ، ذات أحجام ضخمة في كثير من الاحيان ، بحيث تبدو الجدران نفسها وكأنها مؤلفة من اعمدة رقيقة تنتهي جميعها بأقواس منحرفة وتؤلف عقودا . لكن ثمة كنائس يتعادل ارتفاع صحونها الجانبية مع ارتفاع صحنها الرئيسي ، نظير كنيسة سان سيبالد في نورمبرغ ، مما يضفي على مجموع البناء مشاقة كبيرة ورشاقة حرة ومفتوحة . وعندما يكون كذلك هو واقع الحال ، يتألف مجموع البناء من صفوف من الدعائم تؤلف ما يشبه الغابة التي تجتمع اشجارها الكثيرة التعداد من أعاليها ومن خلال تشعباتها التي لا يحصى لها عد والتي تشكل عقودا عقودا . ولقد شاء بعضهم أن يعزو مدلولا صوفيا الى عدد الدعائم والى النسب العددية بوجه عام . وأيما كان من امر ، فقد عزيت اهمية جلى لرمزية الاعداد هذه في أروع

---

٤ ـ انفرس : مدينة بلجيكية ، فيها كاتدرائية مشهورة بنيت في ١٣٩٥ ـ ١٥٢٠ ، ومزينة برسوم لروبنز . ـم ـ

عصور ازدهار الفن القوطي ، العصر الذي شيدت فيه كاتدرائية كولن (٥) على سبيل المثال ، في زمن كان يمكن فيه بسهولة للارهاص المبهم بالعقلاني ان يتحكم بصوغ تلك التفاصيل الخارجية؛ غير ان هذه المحاولات العسفية، المستوحاة من الرغبة في اكتشاف معنى رمزي لكل الاشياء ، لا تضيف شيئا لا الى المدلول الحقيقي للأثر ولا الى جماله ، لان هذا المدلول وهذا الجمال انما تعبر عنهما أشكال لا صلة لها بالمدلول الصوفي للنسب العددية . لذا ينبغي ان نتحفظ من الانسياق الى أبعد مما ينبغي في البحث عن مدلولات من هذا القبيل ، لان من يطلب التعمق الشديد ويبحث في كل مكان عن معنى خفي ، ينتهي به الامر الى مشابهة اولئك العلماء الكذبة الذين يمرون مرور الكرام بالاشياء العميقة حقا ، من دون ان يشتبهوا ولو مجرد اشتباه في عمقها .

والآن بضع كلمات حول الفارق بين الخورس والصحن المركزي . فالمذبح الرئيسي ، الذي يشكل مركز العبادة ، ينتصب في الخورس ، فيقدسه ويجعل منه مركز الروحي ، بينما تحتل جماعة المؤمنين مكانها في الصحن المركزي حيث ينهض ايضا منبر الوعظ . وللوصول الى الخورس لا بد من صعود عدة درجات ؛ وإذ يحتل الخورس وكل ما عليه مكانه على مستوى ارفع من باقي الصحن ، يكون تمييزه بالنظر في غاية من السهولة . والخورس اكثر زخرفة من سائر أقسام الكنيسة ، ومع ذلك يبدو ، بخلاف الفناء الكبير ورغم تساويه واياه في ارتفاع العقود ، اكثر جلالا واحتفالية وسموا ؛ بيد ان ما يستأهل التنويه به بوجه خاص هو ان البناء برمته ، بأعمدته المتقاربة اكثر فأكثر ، وبعرضه

---

٥ ـ كولن او كولونيا : مدينة المانية على الراين ، فيها كاتدرائية تاريخية بنيت في القرن الثالث عشر .
ـ م ـ

المتناقص بالتالي اكثر فأكثر ، يجد هنا خاتمته ان جاز التعبير ، تخمه الاخير ، بينما يبقى الجناح المصالب والصحن المركزي على اتصال بالخارج من خلال بابي الدخول والخروج ؛ وبالنسبة الى جهات الافق الاصلية ، يكون اتجاه الخورس الى الشرق ، واتجاه الصحن الرئيسي الى الغرب ، واتجاه جناحي المحراب Abside الى الشمال والجنوب ؛ ولكن ثمة كنائس ايضا لها خورسان ، واحدهما متجه شرقا والثاني غربا ؛ وفي هذه الحال يكون موقع البابين الرئيسيين في الجناحين . اما أجران المعمودية ، التي تستخدم في تكريس دخول الانسان الى جماعة المؤمنين ، فموضعها في رواق قرب المدخل الرئيسي . اما من يشاء الاختلاء الى نفسه للتأمل فتوجد حول الخورس والفناء الرئيسي مجموعة من المصلّيات ، يؤلف كل مصلّى منها كنيسة صغيرة .

ذلكم هو ، باختصار الوصف ، تنظيم مجمل البناء .

في كاتدرائية كهذه يتسع المكان لشعب بأسره . فهي لم تبن الا لكي يتمكن اهل الحاضرة وأرباضها من الاجتماع لا حولها ، بل في داخل البناء بالذات . وعليه ، فان جميع اهتمامات الحياة ، على تنوعها ، هي هنا في مكانها ، شرط ان تكون مرتبطة بصورة او بأخرى بالدين . والفناء الوسيع لا يُقطّع الى مقصورات Compartiments مفصولة بصفوف المقاعد ، بل يسع كل انسان ان يتنقل فيه بحرية ، وان يحجز كرسيا لاستعمال مؤقت ، وان يركع ، ويتلو صلاته ، ثم ينهض وينصرف . وعندما لا يكون الوقت وقت القداس الكبير ، تؤدى جميع الافعال على تنوعها في آن معا ، من دون ان يضايق الاشخاص المشاركون فيها بعضهم بعضا . فهنا من يعظ ويكرز ؛ وهناك من يحمل مريضا ؛ وفي موضع ثالث يمر موكب ؛ وفي موضع غيره تقام مراسم المعمودية ؛ وكاهن يتلو صلاة الموتى امام نعش ، وآخر يبارك زواج عروسين شابين او يقيم القداس ، وأينما اجلت الطرف وقعت عينك على اناس راكعين وحدانا وجماعات امام المذابح او صور القديسين .

وكل ذلك يجري في آن واحد وفي مبنى واحد . لكن كل هـذا التنوع والتعدد في أفعال منفردة ودائبة التغير يتم من دون ان يثير انتباه احد في ذلك المكان الوسيع ، في تلك المباني الضخمة الاحجام ؛ فكل ما يمر فيه لا يكفي لملئه ، وكل ما يتقاطر فيـه يتقاطر بسرعة ، فيضيع فيه الافراد ومساعيهم ، ويصيرون أشبه بنقاط في ذلك الاطار العظيم الذي يبرز للعيان الطابع اللحظـي والعابر لكل ما ليس هو ذاته ، وفوق هذا كله ، فـوق الناس وأفعالهم ، ترتفع الفسح الشاسعة اللامتناهية ، في شكلهـا وبنائها اللذين لا يحولان ولا يتبدلان .

تلكم هي التعيينات الرئيسية لداخل كنيسة قوطية . فهي لم تبن برسم منفعة محددة، بل لتكون مكانا للاختلاء الذاتي للنفس الراغبة في مواجهة ذاتها وفي الارتفاع الى ما فوق الخصوصي والمتناهي . لهذا يكون داخل هذه المباني معزولا عن الطبيعـة الخارجية بفسح مقفلة ، معتمة ، مكتملة في تفاصيلها بقدر ما هي جليلة وسامية في اندفاعها نحو اللامتناهي .

اما فيما يتعلق بالخارج فقد ذكرنا آنفا ان الشكل الخارجي للمباني القوطية وتزويقها وترتيب جدرانها ، الخ ، تتحدد ، خلافا للمعابد الاغريقية ، بالداخل ، على اعتبار ان الوظيفة الوحيـدة للخارج هي تحويط هذا الداخل .

هنا تجدر الاشارة الى عدة نقاط .

اولا ، ان كل الشكل الخارجي ، الذي هو شكل متصالب، يسمح بتخمين البناء الداخلي : فهو بالفعل على شكل صليب ، يؤلف جناحا الجناح المصالب فرعه الافقي ، ويؤلف الخورس والصحن الرئيسي فرعه العمودي ؛ وهو يسمح ايضا بتعـرف فارق الارتفاع بين الصحن الرئيسـي والصحون الجانبيـة والخورس .

غير ان الواجهة الرئيسية ، ببواباتها المناظرة للصحن المركزي

والصحون الجانبية ، هي التي تعكس على أحسن وجه البنـــاء الداخلي . فهي تتألف من بوابة رئيسية تفضي الى الصحـــن المركزي، ومن مدخلين جانبيين أصغر حجما يفضيان الى الصحون الجانبية : وينجم عن ذلك انكماش منظوري ، اذ يتجمع الخارج على نفسه ، ويتكثف ان جاز التعبير ، بل يتلاشى ليصير مدخلا. ويؤلف الداخل الخلفية المنظورة التي تكون صلتها بالخارج كصلة العمق بالسطح ؛ ويكون الوصول اليه بمثل ما تهبط النفس الى داخل ذاتها لتعقل ذاتها بكامل داخليتها . وفوق البابين الجانبيين ترتفع ايضا نوافذ ضخمة ، صلتها بالداخل صلة تبعية مباشرة ، وتؤلف أقواسا منحرفة مماثلة لاقواس البوابات ومنسوخة عـن نموذج العقود الداخلية . وتعلو المدخل الرئيسي ورديـــة (٦) Rosaec ، وهـي تشكيل خاص بالعمارة القوطية ولا يناسب إلاها . وحيثما انعدم وجودها ، جرى استبدالها بنافذة قوسية منحرفة ، اضخم حجما بعد . ولواجهات الجناح المصالب وضعية مماثلة ، وتحاكي جدران الصحن الرئيسي والخورس والصحون الجانبية ، في النوافذ كما في الجدران الفاصلة بينها ، الشكل الداخلي الذي ينعكس على هذا المنوال على الخارج .

لكن بدءا من مرحلة معينة يطفق الخارج ، الذي له مهام خاصة يؤديها ، بالانعتاق من تبعيته للشكل والتنظيـــم الداخليين . وسنذكّر بهذا الصدد بالزوافر (٧) Arc - Boutant . فقـد حلت هذه الزوافر محل الدعائم الداخليـــة الكثيرة التعداد ، واستخدمت في تعضيد مجمل البناء وضمان صلابته ومتانته ،

---

٦ ـ وردية : زخرف بشكل وردة ، وفي العمارة الكنسية تحديدا زجاج كنيسة ملون بشكل دائرة . ـم ـ

٧ ـ الزافرة: في الابنية القوطية ، نصف قوس يدعم به عقد او جدار. ـم ـ

رغم ارتفاعه . صحيح انها تحاكي خارجيا الفواصل وعدد الدعائم الداخلية وترتيبها على شكل صفوف ، لكنها لا تحاكي شكل هذه الدعائم بالذات ، اذ ان صلابتها ، طردا مع ارتفاعها ، تتناقص من قرص درج الى قرص درج .

لكن بالنظر الى ان الداخل ينبغي ان يكون عبارة عن فسحة مغلقة تماما ، فان استنساخه في الشكل الخارجي يصطدم هنا بحد ليس له ان يتجاوزه ؛ وهكذا تنوب منابه من الان فصاعدا زيادة في الارتفاع . وهكذا ايضا يتلقى الخارج شكلا مستقلا عن الداخل ، شكل إكليليات (٨) Festons وتخاريم متراكب بعضها فوق بعض ، ومنتشرة في الاتجاهات كافة ، ولكن على الاخص في الارتفاع .

ونلقى التوجه نفسه نحو الارتفاع في ترتيب المثلثات التي تعلو البوابات — بصرف النظر عن الاقواس المنحرفة — وعلى الاخص بوابات الواجهة الرئيسية ، كما تعلو نوافذ الفناء المركزي والخورس الضخمة ؛ ونلقاه ايضا في شكل السقف المدبب الذي يتبدى بمنتهى الجلاء في واجهات الجناح المصالب . أما الزوافر فتنتهي في كل مكان ببريجات مدببة ؛ وكما ان صفوف الدعائم تؤلف في الداخل غابة من الجذوع والاغصان والعقود ، كذلك تؤلف الزوافر الخارجية غابة من التخاريم تعلو بعلو المبنى .

غير ان **الابراج** هي التي تؤلف التشكيل الخارجي الاكثر استقلالا وتمثل اعلى ذرى المبنى . وبالفعل ، في الابراج تحديدا تتركز ، ان جاز القول ، كل كتلة المبنى لكي ترتفع ، وعلى الاخص بواسطة البرجين الرئيسيين ، الى علو غير محدود ، يتعذر تتبعه بالعين ، من دون ان يفقد المبنى طابعه الهادىء المكين . وتارة يؤلف هذان البرجان جزءا من الواجهة الرئيسية ، بينما ينطلق

---

٨ — الاكليلية : زخرف بشكل اكليل . —م—

برج ثالث من الموضع الذي تلتقي عنده عقـــود الجناح المصالب والخورس والفناء ؛ وطورا يؤلف برج واحد أوحد الواجهـــة الرئيسية ويمتد على كل عرض الصحن المركزي . ذلكم هو على كل حال التنظيم الاكثر تواترا . ومن وجهة نظر العبادة ، تستخدم الابراج كقبب للاجراس ، على اعتبار ان رنين الاجراس يؤلـــف جزءا اساسيا من القداس المسيحي . فهذه الاصوات البسيطـة واللامتحددة تشكل نداء احتفاليا ، موجها الى النفس من الخارج، وكأنما ليدعوها الى التهيؤ للاختلاء الحقيقي الذي ينتظرها ، بينما الاصوات المنطوقة التي تعبر عن مضمون محدد دقيق من المشاعر والتمثلات هي اصوات الاناشيد التي تترجع في داخل الكنيسة بالذات . والحال ان الرنين غير المنطوق لا يمكن ان يحتل مكانه الا خارج المبنى ، وهو يدوي من اعلى الابراج لكي يذيع الى أبعد ما يمكن عبر أرجاء البلد .

جـ ـ زخرفة الكنائس القوطية

اول ما ينبغي لفت الانتباه اليه هو الدور الهام الذي تلعبـــه الزخرفة في العمارة القوطية . فالعمارة الكلاسيكية تدلل علـــى اعتدال حكيم في زخرفة مبانيها . اما العمارة القوطية ، فما دام همها الاول أن تجعل الكتل التي تشيدها تبدو اكبر وأجل شأنا مما هي عليه في الواقع ، فانها لا تكتفي بصفّها على شكل محض سطوح ، بل تقسمها وتجزئها بلا توقف ، مسبغة على الاجـــزاء المتحصلة على هذا النحو أشكالا تنزع هي الاخرى الى الانطلاق نحو الاعلى . فنحن نجد ، على سبيل المثال ، بين جملة الوسائل التزيينية دعائم وأقواسا منحرفة ومثلثات متساوية الساقين . وبنتيجة ذلك تتحطم الوحدة البسيطة للكتل الكبيرة ، وتتجزأ الى عدد كبير من التفاصيل الخاصة والمتناهية ، بحيث يتبدى مجموع

البناء في مظهر مزدوج ، او بالاحرى في مظهرين متناقضين الى اقصى حد : فمن جهة اولى نجد امامنا خطوطا واضحة ، ممتدة الى ما لانهاية ان جاز القول ، لكنها متمفصلة فيما بينها على نحو واضح ومفهوم ؛ ومن الجهة الثانيـــــة نقف مذهولين امام كثرة الوسائل التزيينية وغناها . وهكذا نرى ما هو عام غاية العمومية وبسيط منتهى البساطة يتجاور مع ما هو فائق الخصوصيـــــة والتعقيد ، تماما مثلما تملك النفس الانسانية القدرة على التملص من إسار الورع المسيحي لكي تغوص في حمأة التناهي والصغار والخسة . وهذا الازدواج من شأنـه أن يحث الانسان علـــى التأمل ، وهذا التوجه نحو الارتفاع يدعو الى التسامي . وبالفعل، أن الهدف الرئيسي لنمط التزيين هذا ليس تدمير خطوط المبنى الرئيسية او تمويهها بكثرة الوسائل التزيينية وتنوعها ، بـــل على العكس ابراز هذه الخطوط للعيان ، من خلال هذه الكثرة وهذا التنوع تحديدا ، بحيث تغدو هذه الخطوط المذكورة هـــي السمة المميزة الاساسية للمبنى ، فاذا هو لا يزداد بنتيجة ذلك الا عظمة واحتفالية وجلالا . وكما ان الورع الديني يبقى قائمـا من خلال جميع الخصوصيات التي تتألف منها حياة النفس ، ومن خلال جميع الصروف التي تؤلف لحمة كل حياة فردية ، عن طريق التمسك بالمبادىء التي يقوم عليها هذا الورع وتوكيـــد طابعها غير القابل للتدمير ، كذلك يفترض بالانماط المعماريـــة الرئيسية ان تردّ الى بساطة الخطوط الاساسية جميع الانقطاعات والتقسيمات والتزويقات التي تبدو وكأنها تحطم وحدتهـــا واستمراريتها .

وينطوي الفن الرومانسي ، من وجهة النظر الزخرفية هذه، على مظهر آخر بعد . فالرومانسي مؤسس كما نعلم ، من جهـة اولى ، على مبدأ الداخلية ، على ارتداد الفكروي الى ذاته ؛ لكن على الداخل ، من جهة ثانية ، ان ينعكس على الخارج ، كيمـــا ينسحب منه لاحقا ويؤوب الى ذاته . والحال انه ينبغي فـــي

العمارة ، وبقدر الامكان ، ان توضع الداخلية الاعمق غورا في متناول الادراك من خلال الكتلة الحسية ، المادية مكانيا . وازاء هذا الوضع ، لا يبقى من خيار الا التالي : فبدلا من تقديم المادي بكل ماديته الكثيفة ، المصمتة، لا بد من المبادرة على العكس الى ايقاف مده ، وتجزئته ، وتجريده من ظاهر اي تلاحم واستقلال . لهذا تبدو لنا الوسائل التزيينية في اغلب الاحيان مكسرة ، متقطعة ، متداخلة فوق السطوح والمساحات ، وليس من عمارة تعطي ابنيتها ، رغم كتلها الحجرية الثقيلة الضخمة وتماسكها الذي لا سبيل الى تفتيته ، انطباعا بالخفة والرشاقة بقدر ما تعطيه المباني القوطية .

اما فيما يتعلق بشكل الوسائل التزيينية فحسبنا ان نذكر انه – خلا الاقواس المنحرفة والدعائم والدوائر – قريب غاية القرب من الاشكال العضوية . وهذا ما نستطيع تبيّنه سلفا عندما نتأمل تلك الكتل التي نقبتها وحطمتها وشغلتها يد الانسان الذي أفلح ، من خلال صياغته اياها ، في الحصول على أشكال تحاكي الاوراق والازهار ، او على عربسات تمثل أشكالا انسانية وحيوانية ، تارة واقعية ، وطورا مركبة خياليا . وهكذا يدلل الخيال الرومانسي ، حتى في العمارة ، على غنى عظيم في الابتكار وفي التركيب الفذ بين عناصر متنافرة ؛ وهذا مع اننا نجد ، من جهة اخرى ، حتى في الوسائل التزيينية، نظير الاقواس المنحرفة والنوافذ ، وعلى أي حال في عصر الفن القوطي الانقى والاصفى ، تكرارا دائما لاشكال واحدة ، لا تتبدل ولا تتغير في بساطتها .

– ٣ –

صنوف العمارة القوطية

يبقى عليّ بعد ، قبل الختام ، ان أبدي بعض الملاحظات حول

الاشكال الرئيسية التي تلبستها العمارة القوطية في مجرى تطورها ، وهذا من دون ان يكون في نيتي ان أرسم ، ولو باقتضاب ، تاريخ هذا الفن .

أ ـ العمارة قبل القوطية

ينبغي ان نميز عن العمارة القوطية ، كما وصفتها في الصفحات السابقات ، العمارة قبل القوطية التي خلفت مباشرة العمارة الرومانية التي يمكن اعتبارها مصدرها ومنطلقها . وقد كان لأقدم الكنائس المسيحية شكل **البازيليكات** (٩) ، المبنية وفق نموذج المباني الامبراطورية العامة ، والمتألفة من قاعات كبيرة متطاولة ومجهزة بصقالة خشبية . وقد كانت هذه اولى القاعات التي اعطاها قسطنطين للمسيحيين ليقيموا فيها شعائر عبادتهم . وكانت هذه القاعات تضم منبرا مخصصا للكاهن ، يرقى اليها في الاجتماعات العبادية ليرتل او يلقي موعظة او يتلو قراءة ، وهذا ما تولدت عنه بسهولة فكرة الخورس . كما اقتبست العمارة المسيحية أشكالها الاخرى ، ومنها على سبيل المثال استعمال الاعمدة والاقواس والطارمات (١٠) Rotondes ، وكذلك نمط تزيينها وزخرفتها، من العمارة الكلاسيكية، وبخاصة

---

٩ ـ البازيليكا : مبنى روماني مستطيل في احد طرفيه جزء ناتىء نصف دائري ، وقد اطلق هذا الاسم فيما بعد على الكنائس التي شيدت وفق هذا التصميم ، وهو يطلق اليوم على الكنائس التي تأتي ، من حيث الحجم ، بعد الكاتدرائيات . ـم ـ

١٠ ـ الطارمة : بناء مستدير مقبب ، وفي الكنائس جناح صغير دائري محمول على اعمدة . ـم ـ

عمارة امبراطورية الغرب (١١) ، لكنها لبثت ، حتى في امبراطورية الشرق ، على وفائها لتلك النماذج الكلاسيكية وصولا الى عهد جوستنيانوس (١٢) . كذلك لا ممــاراة في ان كل ما شـــاده الاوستروقوطيون (١٣) واللانغوبارديون في ايطاليا كان يشبهه ، في جوهره ، الابنية الرومانية . بيد ان تعديلات كثيرة أدخلت على هذه العمارة في زمن لاحق ، في عهد الامبراطورية البيزنطية . وكان المركز يتألف من طارمة ترتكز الى اربع دعائم كبيرة ، أضيفت اليها في زمن لاحق ابنية شتى لها صلة بالمقتضيات الخاصـــة للعبادة الرومية ، المتميزة عــن العبادة الرومانية . الا انه من المهم عدم الخلط بين هذه العمارة الخاصة بالامبراطورية البيزنطية وبين العمارة التي جرت العادة على تسميتها بالبيزنطية والتي سادت حتى نهايــــة القرن الثاني عشر في ايطاليــــا وفرنسا وانكلترا والمانيا ، الخ .

ب ـ العمارة القوطية بحصر المعنى

في القرن الثالث عشر تطورت العمارة القوطية بحصر المعنى،

---

١١ ـ انقسمت الامبراطورية الرومانية الى غربية وشرقية (روما وبيزنطة) على أثر الغزو البربري في اول القرن الخامس ، وقد زالت امبراطورية الغرب سنة ٤٧٦ ، بينما استمرت امبراطورية الشرق الى سنة ١٤٥٣ . ـم ـ

١٢ ـ جوستنيانوس الاول : امبراطور بيزنطي (٤٨٢ ـ ٥٦٥) ، حـارب الفنداليين والفرس ، واستولى على افريقيا وايطاليا ، وترك آثارا معماريـة مدهشة . ـم ـ

١٣ ـ ينقسم القوط الى فرعين كبيرين هما : الاوستروقوط والفيزيقوط. والاوستروقوط شعب جرماني ، زحف من موطنه على ضفاف الدانوب الـى ايطاليا ، وأقام مملكة دمرها جوستنيانوس سنة ٥٥٢ . ـم ـ

وهي العمارة التي حاولت أعلاه ان أحدد سماتها . وفي ايامنا هذه يرفض الدارسون عزو ابتكارها الى القوط ، ولذا اطلقوا عليها اسم العمارة الالمانية أو الجرمانية . الا انه لا شيء يمنع الابقاء على التسمية القديمة . ففي اسبانيا بوجه خاص نلفى آثارا قديمة جدا لهذه العمارة ، وذات ارتباط بالشروط والظروف التاريخية، على اعتبار ان الملوك القوط ، الذين ردوا على أعقابهم الى جبال آستوريا وغاليسيا ، استقروا فيها وحافظوا على استقلالهم . وهذه الواقعة تبيح لنا اقامة علاقة وثيقة في الظاهر بين العمارتين العربية والقوطية، لكن في الظاهر فقط ، اذ ان فروقا جوهرية تفصل بينهما في الواقع . فما يميز العمارة العربية في العصر الوسيط ليس القوس المنحرف ، وانما الشكل المسمى حذوة الحصان ؛ زد على ذلك ان المباني العربية ، المكرسة لعبادة مغايرة ، تتسم بغنى وبذخ شرقيين حقا ، وبكثرة الزخارف المقتبسة أشكالها من عالم النبات ، وهذا من دون ان نتكلم عن الزخارف التي تجمع على نحو خارجي بين الاشكال الرومانية والقروسطية .

جـ - العمارة الدنيوية
في العصر الوسيط

بالتوازي مع تطور العمارة الدينية تطورت العمارة الدنيوية التي حاكت طابع الابنية الدينية ، معدلة فيه ومكيفة اياه مع اهدافها الخاصة . غير ان الفن الذي كان ينشد ضمن اطار العمارة البورجوازية اهدافا اكثر محدودية ، وان كان عليه ان يلبي على نحو أعجل حاجات متعددة ، لم يكن في متناوله حقل بمثل ذلك الاتساع، وما كان في مقدوره ان يخص الجمال الا بدور متواضع: دور الزينة لا اكثر ولا أقل. وفيما خلا التساوق العام بين الاشكال والمقاييس ، لم يبق للفن الا ان يقتصر على زخرفة الواجهات

والادراج والدهاليز والنوافذ والابواب والمداخل والابراج ، الخ ، لكن من دون ان يشذ عن مبدأ النفعية الذي كان المبدأ العام للبناء كله . وفي العصر الوسيط كان النمط الرئيسي للمسكن المدني هو نمط المساكن المحصنة ، المبنية عند سفح تل او جبل او على قمتهما ، وكذلك الحال في المدن حيث كان كل قصر وكل بيت عائلي ، في ايطاليا على سبيل المثال ، يتجلبب بمظهر حصن صغير او صرح صغير . والحاجة هي التي توجب بناء الاسوار والابواب والجسور والابراج، وكل دور الفن بعد ذلك ان يزوقها ويزخرفها. اذن فالمتانة والأمان ، بالاضافة الى بذخ عظيم وفردية حية في الاشكال ، هي التعيينات الاساسية لهذه العمارة التي لو شئنا وصفها بمزيد من التفصيل لانسقنا الى أبعد مما نبغي .

لكن على سبيل التذييل فقط سنذكر ايضا فن الحدائق الذي لا يخلق للروح محيطا طبيعيا وسط الطبيعة الكبيرة فحسب ، بل يجهد ايضا لتحويل المنظر الطبيعي واخضاعه لمعالجة معمارية ليكون متناغما وسائر البناء . وسأستشهد هنا بمثال معروف ، هو مثال حديقة صان سوسي (١٤) العظيمة .

وفيما يتعلق بفن الحدائق بحصر المعنى ، ينبغي ان نميز فيه العنصر التصويري من العنصر المعماري . فالحديقة ليست ابداعا معماريا بملء معنى الكلمة ، وليست بناء مشيدا بأشياء طبيعية حرة ، وانما هي من نتاج مجهود تصويري يدع الاشياء في حالتها الطبيعية ويسعى الى محاكاة الطبيعة الكبيرة والحرة ، بجمعه في فسحة محدودة — وعلى نحو يتألف منه كل متكامل — كل ما هو قمين بأن يبهجنا في منظر من المناظر : الصخور وكتلها الوحشية الكبيرة ، الاودية ، الغابات والأجمات ، المروج ، العشب ،

---

١٤ — صان سوسي : قصر ملكي عظيم قرب بوتسدام ، بناه كنوبلسدورف لفريدريك الثاني سنة ١٧٤٥ . —م—

السواقي الزاحفة ، الانهار الوسيعة ذات الضفاف التي تدب بالحركة والحياة ، البحيرات الهادئة المحاطة بالاشجار ، الشلالات الصاخبة ، الخ . ولقد ادرك فن الحدائق ، من حيث هو محاكاة الطبيعة ، درجة عالية من الكمال لدى الصينيين .

في حديقة كهذه ، وبخاصة في ايامنا هذه ، ينبغي ان يحتفظ كل شيء بحريته الطبيعية من جهة اولى ، ولكن ينبغي من جهة اخرى ان يخضع كل شيء لإعداد اصطناعي وأن يكيف مع المنطقة التي فيها تقام الحديقة ، وهذا ما ينشأ عنه تناقض يعصى على كل حل . ومن هذه الزاوية يبدو ألا شيء أبعد عن الذوق من القصد الذي يستشم مما يفترض فيه أن يكون بلا قصد ، من تكلف مفروض على نحو ظاهر للعيان على ما لا يحتمل التكلف . زد الى ذلك ان البستان يفقد ، في هذه الشروط ، طابعه الحقيقي ويضل عن غايته باعتباره مكانا للتنزه وللتحادث في الهواء الطلق في موضع لم يعد هو الطبيعة بحصر معنى الكلمة ، وانما طبيعة حوّلها الانسان لتلبية حاجته الى محيط يكون من خلقه الشخصي . غير ان الحديقة الكبيرة ، وبخاصة اذا ما كانت مزودة بباغودات (١٥) صينية وجوامع تركية وشاليهات سويسرية ، وبجسور وصوامع وأشياء مشابهة اخرى ، تفرض ذاتها بذاتها على انتباهنا ؛ فهي تدعي انها شيء ما وأنها تعني بذاتها شيئا ما. غير ان السحر الذي تمارسه علينا قصير الاجل للغاية ، فلا تساورنا اية رغبة في رؤية هذا الابداع مرة ثانية ، لان مضمونه لا يعرض للنظر أي شيء يمت بصلة الى اللاّمتناهي ، وليس له نفس تخاطب نفسنا ؛ وسنضيف الى ذلك ان ما تقدمه الحديقة من آلاء وتسال عند كل خطوة لا يوائم كثيرا تلك المحادثات في الهواء الطلق التي نحبها أيما حب .

---

١٥ ــ الباغود : معبد صيني او ياباني متعدد الادوار . ــم ــ

ان بستانا كهذا يجب ان يكون عبارة عن جو باسم ، محض جو لا يفرض نفسه بقيمة ذاتية المنبع ولا يفصل الانسان عن الانسان ولا يلهيه عن داخليته . وهنا تتدخل العمارة بنجـــع وفعالية ، بخطوطها العقلانية ، لتدخل الترتيب والتناظم والتناظر، ولتخضع الاشياء الطبيعية ذاتها لإعداد معماري . وفن الحدائق لـــدى المغول ، فيما وراء السور الكبير ، في التيبت ، وفراديس الفرس هي بحد ذاتها اكثر مواءمة لهذا النمط . فما هي بحدائق انكليزية، بل أبهاء (صالونات) حقيقية ملأى بالزهور ، وفيها آبار وعيون ماء وبلاطات وقصور ، للاقامة في حضن الطبيعة، بساتين عظيمة، رائعة ، جرى تشييدها دونما اعتبار للتكاليف ، لتلبية حاجـــة انسانية ولراحة الانسان . غير ان المبدأ المعماري وجد أكمـــل تطبيق له في فن الحدائـــق الفرنسي . فالحدائق الفرنسية ، المنظمة هي الاخرى كملحقات للقصر ، تتألف من ممرات طويلـــة متناظمة ، تحفها من الجانبين اشجار مشذبة بتناسق ، مصفوفة واحدتها بجانب الاخرى بمنتهى الدقة ، ومن اجمات مشذبة هي الاخرى ومؤلفة جدرانا مستقيمة حقيقية ، مما يحول الطبيعة الى مقام وسيع تحت السماء المكشوفة .

الفهرس

موسوعة علم الجمال الهيغلي

تصدر تباعا عن دار الطليعة

لولا هيغل لما كان علم الجمال
على ما هو عليه اليوم

جورج لوكاش

١ ــ مدخل الى علم الجمال
٢ ــ فكرة الجمال (في جزئين)
٣ ــ الفن الرمزي
٤ ــ الفن الكلاسيكي
٥ ــ الفن الرومانسي
٦ ــ فن العمارة
٧ ــ فن النحت
٨ ــ فن الرسم
٩ ــ الموسيقى
١٠ــ الشعر (في جزئين)

هذا الكتاب

بالتوازي مع تقسيم هيغل المذاهب الفنية الى رمزي وكلاسيكي ورومانسي ، فانه يقسم الاشكال الفنية بدورها الى اشكال رمزية وكلاسيكية ورومانسية .

فالفن الرمزي يقابله فن العمارة . والفن الكلاسيكي يتجسد في فن النحت . والفن الرومانسي تمثله فنون الرسم والموسيقى والشعر .

ولا عجب ان تكون العمارة هي اسبق الفنون الى الظهور تاريخياً ، فالمادة التي تعمل بها مادة ثقيلة ، خالية من الروح وخاضعة لقوانين الثقالة . ومثلها تماماً كان العقل الانساني في بدء تطوره : فهو كان ولا يزال يسعى الى التحرر من ثقل الوجود الطبيعي .

« فن العمارة » كتاب قائم بذاته ، وفي الوقت نفسه لبنة في ذلك البناء المعماري الكبير الذي هو موسوعة علم الجمال الهيغلية

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

الثمن : ٦٥٠ ق. ل.
او ما يعادلها